سركون بولص

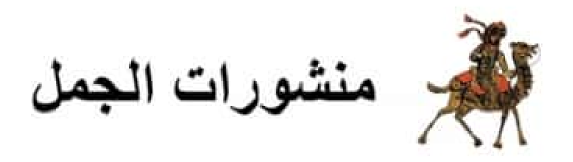
سافرتُ ملاحقاً خيالاتي

(حوارات)

منشورات الجمل

سركون بولص

سافرت ملاحقا خيالاتي
حوارات


منشورات الجمل

منشورات الجمل

ص.ب: 5438/113 – بيروت – لبنان

تلفون وفاكس: 00961 1 353304

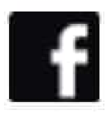
e-mail: alkamel.verlag@gmail.com

www.al-kamel.de

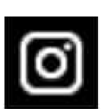
تابعونا على



@منشورات الجمل



منشورات الجمل



منشورات الجمل

ولد سركون بولص عام ١٩٤٤، بالقرب من مدينة الحبانية - العراق، أقام منذ عام ١٩٦٩ في سان فرانسيسكو - الولايات المتحدة الأمريكية وتنقل بين دول عديدة، توفي ببرلين عام ٢٠٠٧. صدر له: الوصول إلى مدينة أين، شعر (منشورات سارق النار، أثينا ١٩٨٥)؛ الحياة قرب الأكروبول، شعر (دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨). صدر له عن منشورات الجمل: الأول والتالي، شعر (كولونيا، ١٩٩٢)؛ حامل الفانوس في ليل الذئاب، شعر (بيروت - كولونيا ١٩٩٦)؛ إذا كنت نائمًا في مركب نوح، شعر (بيروت - كولونيا ١٩٩٨)؛ اتيل عدنان: هناك، شعر، ترجمة (بيروت - كولونيا ٢٠٠٠)؛ عظمة أخرى لكلب القبيلة، شعر (بيروت - بغداد ٢٠٠٨)؛ جبران خليل جبران: النبي، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠٠٨)؛ الوصول إلى مدينة أين، شعر (بيروت - كولونيا ٢٠٠٣)؛ الحياة قرب الأكروبول، شعر (بيروت - بغداد ٢٠٠٨)؛ هو شي منه: يوميات في السجن، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠١١). و. هـ. أودن: قصائد مختارة، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠١٣)؛ آلن غينسبرغ: عُواء وقصائد أخرى، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠١٣)؛ تيد هيوز: رسائل عيد الميلاد وقصائد أخرى، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠١٣)؛ و. س. ميروين: قصائد مختارة، ترجمة (بيروت - بغداد ٢٠١٣)؛ عاصمة الأنفاس الأخيرة، قصص (بيروت - بغداد ٢٠١٥)

سيرة حياة شاعر من بحيرة الحبّانيّة إلى سان فرانسيسكو

منذ سنوات وسركون بولص يأتي في زيارات متواصلة إلى ألمانيا، حيث تُنشر أعماله الشعرية والنثرية ويترجم بعضها إلى الألمانية، وكنّا نُدير حوارات متواصلة، حدّثنا خلالها عن الشعر الذي قرأه، الذي يحبه، الذي ترجمه، الشعر الذي يودّ ترجمته، عن هذه الرواية أو ذلك الكاتب الذي يعيش صامتًا في مقهاه.

أثناء إعدادنا لديوانه «إذا كنت نائمًا في مركب نوح» قبل ثلاثة أعوام سجلنا بعض حواراتنا، والتي حاولت من خلالها أن يكون الحديث عن سيرة الشاعر سركون بولص من ولادته وحتى وصوله إلى أميركا، وزياراته المتكررة لبعض البلدان الأوروبية.

* * *

• سركون، أعتقد أنّك ولدت في عام ١٩٤٤ على ضفاف بحيرة الحبّانيّة؟ هل تستطيع أن تعطيني فكرةً عن أقدم ذكرياتك في تلك الفترة؟

- أقدم ذكرياتي؟ لقد كتبت ذلك ذات مرة في دفتر أفكار، يوميّات، ذكريات، مسائل معيّنة، أخاف أن أنساها، كما يحدث في العادة. كتبت عن لحظة معينة أو ذات صباح معين، أتذكر فيه سقوط الشمس وتكسّرها على

موجات البحيرة شديدة البطء، والبحيرات كما تعلم على غير شاكلة البحار، ذات أمواج بطيئة؛ أي هذه الحركة السكونية للأمواج والشمس. أتذكر جلوسي أمام نوع من الكوخ الصفيحي، وكانت بيوتنا التي لا تزيد عن عشرة، كما أتذكر، تقع على ضفة البحيرة، أتذكّر، إذن، تلك الشمس وتلك الأمواج والسكون الشامل وأنا جالس على صخرة أدقّ بحجر على عظمة، لأستلّ منها النخاع وأمتصّ ذلك النخاع بلذة حقيقية ما زلت أتذكّرها.

• **كم كان عمرك آنذاك؟**

- أربع أو خمس سنوات، لا يمكن أن تكون أكثر.

• **كم كان ترتيبك في العائلة؟**

- الثالث، قبلي أخ أكبر وأخت، وأنا، وبعدي طبعًا هناك أخ آخر وأخت أخرى. ستة أطفال وأنا في الوسط تمامًا، في واسطة العقد.

• **وماذا كان يعمل الوالد آنذاك؟**

- كان الوالد يعمل للإنكليز الذين كانوا في هذه الفترة، وفي هذا المكان الذي نتحدث عنه، قبل أن ننتقل إلى الحبّانيّة بذاتها، إلى البلدة نفسها، لكن هذه كانت دسكرة صغيرة جدًّا ملحقة طبعًا، بمجموعة من الإنكليز، أتذكرهم كأشباح وردية يعيشون في بضعة قصور. وأحد هذه القصور كان يقع فوق الماء مباشرة؛ أي أنّه كان نوعًا من الطوّافة الزجاجية، المليئة بالرفاهية والإنكليزيات نصف العاريات اللواتي كن يسبحن في

البحرية. ونحن كنا نراقبهم أحيانًا كنوع من الكلاب الجريئة التي ترى نوعًا من الحياة، تكاد تكون في متناولهم، لكنها ليست لهم.

• **هل هذا يعني أنك ولدت هناك؟ متى أقامت عائلتك في الحبّانيّة؟**

- بعد سنة أو سنة ونصف السنة من هذا الوقت الذي أتحدث عنه الآن، البحيرة، لكي أوضح الأمور، تقع على مسافة ٢٠ دقيقة أو أقل أو أكثر من البلدة الرئيسة نفسها، وكان هذا جزءًا من المعسكر أو المعسكرات (كنّا مستعمرين طبعًا)، كانوا يعيشون فيها، هم الإنكليز، وعوائل الآشوريين التي جيء بها إلى الحبّانيّة، كلاجئين.

• **أين كانوا قبل ذلك، أي قبل المجيء إلى الحبّانيّة؟**

- أعتقد أنّهم كانوا في عدّة مناطق، عاشوا في أماكن مثل معسكر الهنيدي وحكاري في شمال العراق وأكثر من عاشوا في الحبّانيّة جاءوا من الشمال، حيث كانت معارك مشهورة ومذابح الآشوريين التي اشترك فيها بكر صدقي والأكراد، والفرس، والأتراك والعرب. وهي مذابح مشهورة تاريخية، وأكبرها مذبحة «سُمَّيل» وقد كتب عنها الكثيرون، ومنهم مصطفى جواد. إذن جيء بالآشوريين إلى الحبّانيّة حيث أصبحت في ما بعد نوعًا من المقر الرئيس لهم...

• **إلى متى بقيت عائلتك هناك؟**

- إلى سنة ١٩٥٦ وبعد ذلك انتقلنا إلى كركوك.

• **هل دخلت المدرسة هناك؟**

- نعم، دخلت المدرسة الابتدائية في الحبّانيّة، وكانت هناك مدرسة واحدة، وكنت كما أذكر حافظًا جيدًا للشعر منذ البداية، بحيث إنّني كنت أقرأ نشيد العلم في الصباح، عندما ترفع الراية العراقية في وسط الساحة.

• **لقد ذكرت لي قبل فترة أنّ الشاعر عبد الوهاب البياتي قد ذكر لك، أو ذكّرك بواقعة كهذه، هل تتذكر أنت البياتي؟**

- أنا لا أتذكر البياتي، أتذكر معلمين كثيرين، لعلهم كانوا نسخة طبق الأصل عن البياتي من حيث الشكل، فكيف لي وأنا في ذلك العمر أن أعرف أنّ هذا شاعر اسمه عبد الوهاب البياتي؟ لكن البياتي نفسه عندما التقيته أول مرة آنذاك، وكانت في عام ١٩٨٥، احتضنني، وأكّد لي أنّي كنت من أذكى تلاميذه في الصف حين كان يدرس هناك.

• **نعرف أنّ السيّاب كان حقًا مدرسًا في الرمادي، ولكنّي شخصيًا لم أسمع أنّ البياتي قد درّس هناك؟**

- يبدو أنّ البياتي درّس هناك، لأنّه ذكر لي ذلك، في الرمادي أو ربما في الحبّانيّة، كما تعرف، كان أكثر الشعراء العراقيين الذين نسمّيهم بالرواد، كانوا يشتغلون مدرسين، وكانوا ينتقلون من قرية إلى دسكرة إلى مدينة.

• أو يُنقلون...؟

- طبعًا هذا تعبير أكثر دقة (ينقلون)، ولكن ما أدرانا بذلك ونحن أطفال! إذًا كان عبد الوهاب البياتي مدرّسًا كما يبدو لأنّه ذكر اسمي وقال «سركون»؛ حسب الترجمة العربية لاسم سرجون الأكدي، كان أذكى تلميذ في صفّي ولا أعتقد أنّ هناك سرجونات كثيرين!

• لا أقصد أنّ هذه التفصيلات التي تذكرها كانت تبيّن أنّ الذكاء في مفهوم البياتي، هو حفظ الشعر؟

- ربّما، ربّما...

• وربّما نوع من الذكاء الطفولي...

- بحيث إن صورتي بقيت في رأسه، وتذكّر اسمي بعد هذه السنين الطويلة، هذا شيء واضح.

• العربية كما أعتقد بالنسبة لك، لغة مكتسبة وفي البيت كنتم تتحدّثون الآشورية...

- والعربية أيضًا. أمّي من الشمال، من الموصل، ولغتها عربية بالإضافة إلى أنّها تتكلم آشورية الكلدان، لكنّها تربّت على اللغة العربية، بلهجة نقية، وأكثر المسيحيين في الشمال، وخصوصًا الكلدان، يتكلمون العربية بشكل ممتاز، بشكل حقيقي، لذلك فأمّي كانت سببًا في أنّ اللغة العربية كانت ترنُّ في آذاني منذ البداية، كما أعتقد الآن. بحيث إنّني كما قلت منذ البداية، منذ الصف الثاني والثالث في الابتدائية كنتُ متميّزًا عن أقراني التلاميذ الآخرين.

• طبعًا أنا أركّز على هذه الموضوعة، لما قرأته لأكثر من كاتب عراقي، سامي مهدي على الخصوص، عن كونك تعلّمت العربية متأخرًا...

- هذا شيء أسمعهُ لأول مرّة.

• ذكرنا الذكريات الأولى عن الحبّانيّة وعن الإقامة على ضفاف بحيرة الحبّانيّة...

- هذه الذكريات لعلها كانت الأولى.

• هل هناك انطباعات، ذكريات مهمة، ما زالت بارزة في ذهنك، ملابس، أفراح، أحزان... مثلًا؟

- طبعًا الكثير من هذا، وأنا أعود بين حين وآخر، وخصوصًا في السنوات الأخيرة، إلى هذه التفاصيل، وأحاول أن أقيم بينها العلاقات الخفية التي تكشفها لي عملية الكتابة أو التأمل والاستغراق، ولعل هناك قصائد كثيرة في ديواني (الأول والتالي) مثلًا، تتحرّى هذه الذكريات الأولى، والتي هي ليست واعية تمامًا، وإنّما أحاول أن أعطيها زخم الوعي بعد هذه المرحلة الطويلة من استغوارها، من محاولة الكشف عنها، لأنّني أعتقد أنّ الشاعر الحديث الحقيقي، الحديث حقًا، في النهاية، ينبغي أن يتعامل مع جميع مراحل حياته بدءًا بالطفولة، بحيث يعرف كيف وصل إلى هذه النقطة، كيف حدث أن يجلس الآن ليكتب قصيدة عن السمكة التي رآها تقفز من بحيرة ساكنة أو صقر يصطاد سمكة ويطير بها في الفضاء. لقد كتبت وتذكرت في قصيدة عنوانها

(حلم الطفولة) مثلًا، تلك القصيدة التي استغرقت مني عمرًا طويلًا لكي أربط بين شيئين، بين مرحلتين، الطفولة في تلك المرحلة الغامضة التي هي شبه ضباب في رأسك، وعندما تقارب الخمسين وأنت تحاول أن تكتب عن شيء حدث قبل ٤٥ سنة مثلًا، ماذا يحدث في هذه الحالة؟ هذه الأشياء باختصار تهمّني في النهاية عندما أفكر بصعوبة وغنى وثراء تجربة عظيمة، هي تجربة الكتابة، وخصوصًا كتابة الشعر.

• لكن بمناسبة «صقر يصطاد تلك السمكة» أتذكّر شخصيًا أنّ هناك طيرًا نسمّيه في جنوب العراق: السمّاك، والذي يصطاد السمك بطريقة الخطف من فوق، لكنّي لم أشهد صقرًا يصطاد سمكة...

- هذا نوع من الصقور يسمّيه العرب بالأطيش. وهو طائر يحلّق عاليًا وفجأة ينقضّ على السمكة في الماء ويغوص... إذ إنّه يراها وهي شفافة تحت الماء، تحت طبقات من الماء... هو طائر الأطيش وهو نوع من الصقر المائي... لكنّي لست عالمًا، لهذا لا أهتم بالأسماء والتمييزات، بالنسبة لي هو نوع من الصقور، وهو بالنسبة للسمكة صقر ونسر يصطاد الأسماك ويعيش عليها.

• أعود مرّة أخرى إلى تلك الذكريات... أحاول حقيقة أن أقول إنّ هناك ذكريات تبدو أنها تفرض نفسها عليك لكي ترويها، أنت بقيت إلى عام ١٩٥٦ في

الحبّانيّة، بالتأكيد هناك أشياء تتحدّث عن فترة النخاع والعظم والصخرة أو الذكريات الأقدم.

- الأشياء التي تبقى وتكون لها تلميحات معينة في ما بعد ولربما إلى لحظة موتك، صخرة، عظمة، ماء، سمكة، طائر... هذه الأشياء المفردات. هذا هو سحر العالم؛ أي أنّ العالم في النهاية مفردات... لكل منها خزان للأفكار والمشاعر التي أنت حرّ في ما بعد، أن تفعل بها ما تشاء، كشاعر تستلّ منها ما كان فيها منذ القدم... وخصوصًا، وهذه نقطة شائكة بالنسبة للشاعر الذي يفكّر بأسلوب القصيدة الحديثة، أي بكل ما حملته موجة الحداثة من تعقيدات واشتباكات وأوليّات، بحيث إنّ المفردة الواحدة تعني بالنسبة للشاعر الذي يكتب بهذه الطريقة... تعني الكثير، لذلك: صخرة، طائر، إنّها ليست مجرد تسميات وإنمّا لها عقدة من الخيوط التي تمتد من تلك اللحظة في الزمن إلى الحاضر، هذا هو الاشتباك الذي يعجبني في الشعر الحديث وأحاول أن أكتب القصيدة التي تتعامل مع العالم بهذا المنطق.

• انتقلت عائلتك عام ١٩٥٦ إلى كركوك، قبل أن أسأل عن الخلفيات العادية وراء الانتقال، هل انتقلت أنت بإرادة العائلة...

- لا، كنت طفلًا...

• ما هي الخيوط، والتي هي استنباطات، والتي هي بيئة، طبيعة، ماذا بقي من الحبّانيّة في ذاكرة

الطفل أو الولد سركون؟

- بعض الأشياء استمرّت كما كانت. ذلك أنّ الطفولة لا تعبأ بالعالم كما يحدث للبالغ أو الراشد.

• **لكن هناك لوعة؟**

- بلا شك. وهذه اللوعة أو الحسرة تبقى كنوع من الفقاعة في القلب تظهر أو تنفجر في ما بعد، لكن الآن الطفولة مستمرة، الأشياء الجديدة الغريبة تلك التي واجهتني في كركوك كانت بالنسبة لي آنذاك جديدة حقًا، كركوك مدينة قديمة جدًا، بينما الحبّانيّة نوع من المعسكرات كما قلت، نوع من المدينة الصغيرة، ليس فيها أي بناية أو معمار له نوع من التاريخية، بينما كركوك كانت أشبه ما تكون بالتاريخ وقد تمثّلت في بنايات كقلعة كركوك الكبيرة التي تواجهك على الضفة الثانية من نهر «خاصة صو» كما يسمّيه التركمان (واسمه القائم) وهو نهر يابس، أكثر أيام السنة.

• **ما سبب الانتقال؟**

- سبب الانتقال كما يبدو، كان في رأس أبي، أنا لا أدري شيئًا عن هذا الأمر، لكن الظروف الاقتصادية، المطامح العائلية الصغيرة ربما، كانت تقف وراء الانتقال. هناك عوائل من الأقارب انتقلت إلى كركوك، وفجأة كان هناك قرار بالانتقال. ولا ننسَ أنّ كركوك مكان تجمّع فيه آشوريون كثيرون، وكانت مدينة جيّدة طيبة في تلك الفترة.

• كيف كانت الأوضاع الاقتصادية العائلية في الحبّانيّة؟

- كنّا فقراء ببساطة، كنّا نعيش بشكل بسيط، لكنّه جيد؛ أي كنّا نعيش عيشة الكفاف.

• يعني ثمة الجوع أيضًا...

- عرفنا الجوع، كان هناك توازن بين الجوع والشبع بين أكثر العائلات...

• كنتم تأكلون الأدم يوميًا في المساء...

- كنّا نأكل أكلات عادية جدًا، الأكلات البسيطة الآشورية، المرق والرز، والخبز الجيّد المخبوز بالأفران البيتية.

• مع اللحم؟

- أحيانًا مع اللحم، كثير من الأحيان أكلات بسيطة بدون لحم. لكن النساء الآشوريات طبّاخات رائعات ويمكن لهن أن يقدمن لك وجبة ممتازة جميلة بدون لحم، ولكن فيها فنونًا من الطبخ التراثي الذي تناقلته النسوة من جيل إلى آخر، أسوة بالنسوة العراقيات الأخريات.

• كنّا نفطر صباحًا بالخبز والشاي مع السكر وظهرًا نتناول الخبز والبصل والملح ومساءً الرز مع اللبن الرائب إذا كان موجودًا، وأحيانًا يكون طعامنا كلّه خبزًا وشايًا...

- الفطور كان شيئًا رائعًا مع القيمر المصنوع بيتيًا مع

الدبس وأحيانًا مع العسل أو المربّى؛ مربّى التين، مربّى المشمش. الحبّانيّة كانت في ذلك الوقت حديقة مليئة بالأشجار المثمرة، أجمل أوقاتي كانت عندما كنت أتجوّل في الغابات، غابات حقيقية، مليئة بأشجار البندق والتوت والنعناع والإجاص الصغير، أي أنّني كنت غارقًا إلى ذقني في الثمار.

• أهكذا كانت كثيرة...

- كلّها، مباشرة من الشجرة، وأنا جالس في الشجرة طوال الوقت. وكنّا نصطاد العصافير بشكل حقيقي، بالمقلاع الذي كنت أصنعه بنفسي وكنتُ ماهرًا في صنعه، من أشجار معينة، لا أتذكر اسمها لكنّها كانت تحمل ذلك الشكل الخاص V الذي يُربط به شريطان مطاطيان كنّا نصنعهما من إطارات السيارات المسروقة من آشوري كان يشتغل في تصليح السيارات...

• أو التالفة مثلًا...

- لربما، أو المهداة، نعم الغابة... والأشجار... والماء... وهناك نوع من الشبع الروحي والجسدي بهذا المعنى فهناك ثمر، والعالم صباح بالنسبة للطفل لأنّه لا يعرف القوانين أو يتجاهلها.

• تركت الحبّانيّة وعمرك ١٢ سنة، هل هناك علاقة مباشرة أو عن طريق عوائل مع الإنكليز؟

- كان الإنكليز يعيشون معزولين عن الحبّانيّة بحد ذاتها، أي عن العمال والناس الآخرين الذين يعيشون

وحدهم، الإنكليز يعيشون معزولين بسياجات كبيرة عالية ومحروسين من قبل مفارز كبيرة من الشرطة والبوليس وإلى آخره... لكن نحن الأطفال كنّا نقفز فوق هذه السياجات وندخل هذه الجنة الصناعية التي كان يعيش فيها الإنكليز وكانت بيوتهم أكثر فخامة طبعًا، بيوتهم أجمل ممّا في إنكلترا، نحن الأطفال كنّا نتجسّس على حدائقهم الخاصة، وكثيرًا ما كنّا نشاهد إنكليزيات متعريات في الشمس، لأوّل مرّة رأينا النساء الشقراوات العاريات بين أكوام من الورد، والإنكليز كما تدري يحبّون البستنة وتزيين الأزهار النادرة والجميلة. كان هذا شيئًا مفاجئًا لنا وصاعقًا بالنسبة لي، أذكره بوضوح حتّى الآن. الإنكليزيات المتعريات في شمس العراق الحارقة التي كانت تشوي أجسادهن المليئة بالنمش ونحن نتجسّس عليهن بأعين مليئة بالدهشة والعجب، ولذلك لربما كان هذا هو العالم الآخر الحقيقي في تلك الأيام بالنسبة لطفل مثلي، ممّا دعاني إلى أن أفكر في ما بعد بأنّ هناك عالمًا من نوع آخر ونساء من نوع آخر، عليّ أن أصل إليهن، لربما كان هذا نوعًا من النداء...

- **إلى هذا النداء سنعود في أسئلة قادمة... هل تعلمت شيئًا من الإنكليزية في الحبّانيّة؟**

- نعم، كان والدي يأخذني معه أحيانًا إلى العمل... حيث كان يخترق السياج ويشتغل مع الإنكليز في مقراتهم، وكنت كثيرًا ما أسمع الإنكليز يتحدّثون وحتى

والدي الذي كان يعرف كلمات متواضعة من اللغة الإنكليزية كافية للتفاهم. حيث إنّ هذه اللغة كانت ترن في أذني من ذلك الوقت، أي أنّها كانت أليفة وكان أكثر الآشوريين يتحدّثون الإنكليزية، بحكم تعاملهم مع الإنكليز.

• **أنت دخلت المدرسة هناك مباشرة، كيف وجدت التآلف في كركوك، كيف وجدت الحياة، فقد ذكرت أنّ كركوك مدينة تاريخية مجمدة... يعني هل كانت قضية التآلف بالنسبة لك صعبة؟**

- لا، لم تكن صعبة، كما قلت، الطفل يعيش بعالم خاص به والعالم كله مجرد كرنفال بالنسبة إليه، الطفولة العارمة وتلك الروح الطفولية، تتغلّب على كل شيء؛ لأنّها في الحقيقة تستطيع أن تخضع العالم بما يستجد منه لخارطته الخاصة، بحيث إنّ هذه الموجودات تصبح خاضعة لقانون خاص بالطفل يعتبرها في النهاية مفردات في قاموسه الأصلي، بكلام آخر، إنّ التحديات التي وجدتها في الأزقة عند انتقالنا إلى كركوك من أطفال شرسين آخرين، أصبحت بالنسبة لي نوعًا من التحدّي الشرس اللذيذ، والذي يستفز طاقات أخرى كانت كامنة إلى حد الآن. وكركوك مدينة فظّة، فيها مثلًا أطفال تركمان كانوا شرسين بشكل لا يُعقل ولذلك كان التحدي كبيرًا... معارك، شجارات، وكما تعرف أنّ الأطفال يؤلفون نوعًا من العصابات، لا بد لهم من ذلك،

وحياة كركوك كانت عصابات صغيرة تقابل عصابات أخرى، هذا هو قانون الطفولة وأعتقد أنّه ما زال ساريًا على جميع الأطفال في العالم.

• عشتم هناك في بيت مستأجر؟

- في بيت مشترك قديم، ضخم، كانت تعيش فيه جدّتي (والدة أمي واسمها «حياة») وكان بيتًا قديمًا، يملكونه وفيه حوش ضخم، تعيش فيه عدّة عوائل في محلة اسمها «شاطرلو».

• متى بدأ اهتمامك بالقراءة والكتابة...

- في الحبّانيّة كنت مهتمًا بأشياء أخرى، في كركوك كان أخي الأكبر يقرأ وكانت له مكتبة صغيرة كنت أتداول كتبها بين حين وآخر، لربما كنت مسحورًا بهذه الصناديق الصغيرة التي فيها ملايين الحشرات الصغيرة السوداء، وأحيانًا كانت تبدو كأنّها تسعى، شيئًا فشيئًا بدأت أقرأ...

• كيف طورت لغتك الإنكليزية؟

- بعد عدّة سنوات في كركوك اكتشفت مجلات وجرائد وكتبًا كان يأتي بها أخي إلى البيت، كنت أتصفحها وكنت شديد الولع بالأشياء الجديدة، كتب وصحف، وخصوصًا الصفحات الثقافية لبعض المجلات، هذه مجرد حسية أو شهوانية، شهوانية العالم، المادة الخام ومعها الورق، كنتُ أحب أن ألمس الورق وفي أثناء تلك الفترة كنت أرسم، كنت مغرمًا بالرسم.

• كم كان عمرك تقريبًا؟

- لنقل السنة السابعة أو الثامنة. بدأت أرسم في سطح دارنا في كركوك، كنت أضع صندوقًا على الأرض، أضع عليه دفترًا كبيرًا أستعيره من أخي، وأرسم بالألوان، كنت مولعًا بالألوان، وخاصة عندما تشرق الشمس، خصوصًا شمس كركوك الصيفية أو الخريفية، المذهلة التي تبدو أحيانًا على وشك المغيب، كانت لي عينان قويتان، كنت أحدق في الشمس عندما كنت أرسم وأقرأ...

• نعود الآن للقراءة... هل تتذكر قراءاتك الأولى؟

- من الصعب أن أتذكر الأولى... طبعًا هنا نتحدّث عن الكتب المتوفرة في مجموعة أخي الصغيرة آنذاك وكان أكثرها من روايات «الهلال»، وأيضًا سيرة عنترة الكاملة، وألف ليلة وليلة. لم أمل إلى هذه الكتب وهذه اللغة المقعرة، لكنّني كنت أحب قصصًا معينة، حكايات معينة كانت لها لغة جميلة مشوقة سحرتني تقول الأشياء بدقة وبدون استفاضة، بدأت أصرف مصروف جيبي الذي كان بضعة دراهم في الأسبوع، أشتري كتبًا من بائع الكتب الذي كنّا نعرفه جميعًا نحن التلاميذ على طريق المدرسة وكانت له بسطة على الرصيف، وأعتقد أنّني قرأت سلسلة «روكامبول» الكاملة ربّما في ١٢ أو ١٨ جزءًا ثمّ بدأت بألف ليلة وليلة و«آرسين لوبين» وقصص طرزان وجميع الحكايات المثيرة والغراميات

والقصص، هكذا تلقيت الشّص في حنجرتي تمامًا. وأصبحت أسير هذه الصفحات المليئة بالأشكال الشبيهة بالحشرات.

• هناك تحدّثت عن البدايات، بالتأكيد هناك قراءات بالإنكليزية تلتها، هناك لوثة أكبر من هذه... يعني ثمة قراءات معيّنة أصابتك باللوثة...

- طبعًا عالم الكتب، عالم ساحر إلى درجة اللعنة، بمعنى أنّ العوالم التي كنّا نقرأ عنها الحكايات والأساطير كانت موجودة حقًا بشكل آخر. كل بركة تنتظر سبّاحًا أو سمكة. كل كتاب سحر أو وعد بالسحر بالمعنى الغنوصي لهذه الكلمة، فالكاتب يلقى في طفولته أو في بداية وعيه الشيء الذي يطبعه بميسمه إلى الأبد. إنّها مسألة مصيرية، تلك الشبكة الكبيرة من الكلمات التي كانت بانتظارك قبل أن تصل إليها. جان دمو مثلًا، صديقي الذي عرفته بعد قليل من وصولنا إلى كركوك، عندما اكتشف الكتب سُحرَ بها تمامًا، وطبعًا كان هذا في عام ٥٨ أو ٥٩ بعد ثورة ١٤ تموز ومجيء عبد الكريم قاسم، هنا حدثت الغربة بالنسبة إليَ على الأقل، وذلك لأسباب لها تفاصيل كثيرة سأذكر منها القليل لأنّ هذا يستدعي كتابًا كاملًا. بعد الثورة مباشرة كان الجنود في كركوك منتشرين في كل مكان وفي الشوارع وحتّى في زوايا الأزقة، لأنّ كركوك صارت، وكانت في ذلك الوقت قاعدة عسكرية كبيرة، وعندما

حدثت الثورة كان هناك نوع من الرجّة التي حدثت على جميع الأصعدة، أي أنّ الناس فجأة كانوا كأنّما أطلق عقالهم من أسرٍ ما... شعور غريب، مزيج من الوعي واللاوعي على المستوى الشعبي، أنا أتحدّث على مستوى المحلة التي كنّا نعيش فيها أو على مستوى البشر، العسكر، نوع غريب من نشاط الحزبيين، انطلقوا فجأة كأنّما صرّح لهم بالتحرر من السريّة، لذلك كنتَ تجد في كلّ مكان من أنحاء كركوك مكانًا يلقي فيه الحزبيون قصائدهم الدونيّة وتلك الخطب التي نعرفها نحن العراقيين جيّدًا، إلى حد نضطر معه أن نملأ آذاننا بالشمع والطين. هذه الأشياء حدثت آنذاك، وكنّا نحن بين الطفولة والمراهقة في هذا الوقت وكانت بالنسبة لنا حفلة لا تنتهي.

• **هذا تفصيل جميل، هنا نريد أن نعود إلى اللوثة.**

- أذكر هذا، لأنّ اللوثة كانت جزءًا من هذا الجو وهذه الظروف.

• **متى تعرّفت على جان دمو... قبل الثورة؟**

- لا أعرف بالضبط، ربّما بعد الثورة، لربما ١٩٥٩.

• هناك مجموعة من الأصدقاء، هناك فاضل العزاوي، هناك مؤيد الراوي، الغساني، الحيدري، جليل القيسي...

- عرفتهم في ما بعد.

• كلهم بعد الثورة بعد ١٩٥٨.

- بعد سنتين؛ أي ١٩٦١ أو ١٩٦٢.

• الأب يوسف سعيد؟

- سعيد نفس الشيء؛ التراتب هكذا، أنا وجان دمو حيث قضينا سنوات دون أن نتعرَف على أحد، وحدنا، مخبولين باللوثة... نقرأ لبعض، ونضحك عاليًا في البرية التي كانت تحيط بكركوك حيث كنّا نمضي معًا لساعات كوحشين يلتذّان بالمفردات، بالكلمات، أو بمجرد الأسماء. أعطيك مثلًا، كان يكفي أن نقول «نزار قباني». لكي ننفجر ضاحكين. لا نعرف لماذا... ونقول «السيّاب» مثلًا بوجهه الفكاهي النحيل، أقول لك، هذه السخرية، هذا الروح الجنوني الذي كان بيني وبين جان دمو هو استيعابنا لعالم الكتابة والشعر بطريقتنا الخاصة؛ لم يكن هناك في حياتي كلّها شيء أعمق من تلك السنوات، لربّما سنتان أو ثلاث، قضيناها أنا وجان دمو نتغزل في العالم ليلًا ونهارًا أحيانًا طوال الليل نسير في الشوارع ونتكلم عن هذا الموضوع الرهيب الذي اكتشفناه وهو الشعر.

• لكن كنتما تطالعان في العربية والإنكليزية؟

- نعم والإنكليزية، بدون أي شك، في هذا الوقت.

• هل تعطيني نظرة أو تصوَرًا عن الكتب التي طالعتها أو الكتّاب.

- لن تصدّق... انظر... الشاعر... تبدأ العجلة بدوران شديد، أي بدأنا نلتهم الكتب، وكانت هناك مكتبات خاصة... خاصةً مكتبة قريبة من بيت جان دمو.

• **يعني مكتبة خاصة أو مكتبة بيع...**

- طبعًا، مكتبة بيع وليست مكتبة عامة... أصبحنا صيادي كتب. كنّا لا نطيق أن يمر يوم، دون أن نكتشف كتابًا جديدًا، وبدأنا، كما قلت، عندما اكتشفنا المكتبة التي تبيع الكتب الإنكليزية، بكركوك الجديدة، بدأنا بسرقتها أو شرائها، إذا كانت لدينا نقود؛ أي الحصول عليها بأي ثمن وهكذا بدأنا ننفشها كتابًا بعد كتاب حتّى دون أن ننهي قراءتها... كنّا مستعجلين، كانت العجلة تدور، وهذه العجلة نارية...

• **يعني هذه سمة أعوام المراهقة...**

- المراهقة، ولكن بالنسبة للقراءة لا أستطيع أن أسمّيها بالمراهقة وإنّما هي أعوام التكوين بدون شك... وهي مهمة جدًا... لن تصدق إذا قلت لك من اكتشفنا في هذه الفترة... الزخم الطليعي الحقيقي للعالم في الكتابة، اكتشفنا «مروين» الشاعر الذي لا يُعرَف بالعربية لحدّ الآن... وهناك أشياء كثيرة لم نفهمها... لكن بالفطرة الشعرية التي كانت عندنا كنّا نفهم النخاع، العظم، الجوهر... أعتقد أنّ السيّاب فعل نفس الشيء، لأنّ لغته الإنكليزية لم تكن بتلك القوة، لكن بالفطرة الشعرية التي كانت له استطاع أن يعرف الجوهر وهذا هو المهم. أي أنّ الكتب المتاحة لنا آنذاك، كانت مذهلة، كانت هناك في كركوك مكتبات تضم أهم الأعمال...

• **ذكرت لحد الآن أعمالًا شعرية... ولكن هل هناك**

أعمال نثرية؟

- في تلك الفترة، اكتشفت واحدًا من أهمّ الكتب القصصية عنوانه «واينزبرغ أوهايو»، لشيروود أندرسون؛ أحد أعظم قصاصي أميركا، تأثر به فوكنر وهمنجواي ويعتبر أستاذًا لهما، وهي مجموعة قصص، بالمناسبة، عن مدينة تشبه مدينة كركوك في ما بعد، عندما زرت أميركا ذهبت إلى أوهايو، لكن هذه المدينة لم أزرها، لأنّها لا توجد على الخارطة... إنّها صغيرة جدًا، بحيث لا تجد الباص الذي يأخذك إليها... هذا الكتاب أثّر فيّ كثيرًا وفي جان دمو أيضًا. بل إنّ جان دمو ما زال يعتبره الكاتب الوحيد الجدير بالقراءة، كما أخبرني سنة ١٩٨٥ عندما رأيته في بغداد. لم نصدق أنّ هناك من يكتب هكذا، وما زالت هذه القصص تذهلني لحد الآن. هذه كانت إحدى الجزر المضيئة في تلك الفترة، وأذكر أشياء أخرى واكتشافات لا تصدّق ولا تتوقف. هنري مللر وكافكا، روبرت موزيل، شيزاري بافيزي، نيلسون الغرين...

• ولكن هل كان بالإمكان آنذاك الحصول على مجلات أدبية؟

- كثيرة، منها مجلة «شعر» الأميركية ومجلة «انكاونتر». كنّا نحصل عليها بانتظام...

• «باريس رفيو»؟

- نعم... «ذي نيويوركر»... مجلات كثيرة، هذه

المكتبات التي تحدثت عنها كانت هناك، يشتري منها الإنكليز الذين يعملون في شركة النفط، لذلك كانت مكتبات جيّدة وعلى اتصال بالمطبوعات الحديثة، الآتية من أميركا وإنكلترا بشكل مستمر.

• آنذاك، عندما وصلت إلى كركوك بدأت أعوام المراهقة... التقيت بجان دمو، هل كان هناك نشاط فني على صعيد الرسم، الموسيقى، أو المسرح، أو اهتمامات أخرى؟ وهل استمر اهتمامك بالرسم؟

- نعم كنت أرسم في كركوك وعندما التقيت فيما بعد بمؤيد الراوي الذي كان يرسم ويكتب الشعر، كنّا نتبادل الكلام ونشاهد لوحات بعضنا، إذْ إنّ مؤيد في هذه الفترة كان يرسم نوعًا من التجريد البدائي مع تشكيلات لقامات بدون ملامح على نوع من الجلد وجده عند أحد الدباغين أو الأشخاص الذين يعرفهم وكانت لديهم كمية فائضة من الجلود وكانت تجربة ناجحة، أتذكّر أنّني أحببت الرسم على الجلد واكتشفت من خلال صديق كان شاعرًا ورسامًا أرمنيًا اسمه خاتشيك، معروف لدينا ومن جماعتنا، وكان له دكان للرسوم الفوتوغرافية، ولديه أوراق كبيرة قديمة لم يستعملها في التحميض نستولي عليها ونرسم عليها بالألوان المائية وبالحبر وكان هذا أسلوبًا جديدًا جدًا لأنّ الورق صقيل وهو ورق فوتوغرافي، ويمكن أن تعمل أشياء خارقة بواسطة الحبر والألوان على ورق صقيل، هذه كلها كانت تجارب

ليس وراءها قصد غير التجريب والاكتشاف، لكنّها ضاعت جميعًا في النهاية. وبالمناسبة فإنّ خاتشيك هو الصديق الذي أخذ أول قصائدي إلى يوسف الخال عندما ذهب إلى بيروت، ونُشرت في مجلة «شعر».

• ما هي اهتماماتكم الموسيقية آنذاك؟ بحكم الطبيعة، المنشأ، وبحكم الأوضاع الذي هيأها المجتمع المختلط جدًا، مجتمع كركوك، إضافة إلى الحضور الإنكليزي؟

- في البيت كان أخي يجمع أسطوانات عالمية غربيّة وكذلك مصرية وعراقية ولبنانية، لكن أيضًا كانت له أسطوانات عالمية لجايكوفسكي وبتهوفن وموتسارت، بالإضافة إلى الموسيقى والأغاني الشعبية التي كنّا نسمعها في الشوارع. كركوك مدينة مغنّين. فالعمال والقصابون وأصحاب الدكاكين كانوا عندما يسكرون في الليل يتمشون في الطرقات ويغنون أغاني تركمانية أو آشورية أو كردية، أصبح بعضها فيما بعد نوعًا من اللحن الثابت في ذاكرتنا... ومنها أغنية استعملتها قبل سنتين في كتابي الأخير في قصيدة عنوانها (حلم الحمال على جسر القلعة) وهي موجودة هناك بالنص التركماني مع ترجمة لها وهي مشهورة في كركوك ولربما ما زالت تغنّى.

• لقد حدّثني الشاعر صلاح فائق، عندما التقينا هنا أو في لندن لا أتذكر، بأنّ هذا الخليط الكركوكي

يحمل في طياته كثيرًا من الجمال، وهذا عائد إلى كثير من الاستعارات الشعرية والصور الغامضة التي تبدو غريبة جدًا في شعر «مجموعة كركوك»، يعود إلى طبيعة مجتمعهم، إلى طبيعية هذا الاختلاط اللغوي، الديني وإلخ... يبدو لي أنّ هذا يأتي من منابع مختلفة ولغات مختلفة، لكن هذا كله مكتوب في العربية، فيبدو أنّ شيئًا آخر، أي أنّ هذا ليس بسبب وجود شركة النفط الإنكليزية في كركوك، ذلك أنّ التأثير الإنكليزي هو شيء جانبي فقط، ولكن هذا التنويعة الكركوكية هي التي لها الدور الرئيسي، أي أنّ مجموعة كركوك كلٌّ واحد منها كان يسير على طريق اعتبره رائعًا.

- وربما كان هذا قبل مجيء الإنكليز بآلاف السنين. الإنكليز جاؤوا دخلاء إلى الحكم، بحكم الظروف السياسية والاقتصادية للعراق، وحدث ذلك أيضًا في أماكن أخرى في الموصل والبصرة وأماكن كثيرة وبلدان عربية أخرى. هذا لا علاقة له على الإطلاق، طبعًا إن رأي صلاح معقول جدًا في الواقع... صحيح أنّنا كنّا عندما نتبادل الأحاديث نستنبط تعابير تأتي من ترجمة أفكار وتصوّرات معينة بلغتنا الباطنة بالآشورية والتركمانية أو الكردية أو الأرمنية... عندما نتحدّث جميعًا بالعربية... ماذا يحدث، نوع من الكيمياء الشعرية حقًا أو نوع من السيمياء، إذا اعتبرنا هذه المفردات

كالمعادن التي يضعها السيميائيّون في تلك البوتقة حيث تنصهر وتصبح شيئًا آخر، بدون أي شك، تأتي من تلك الطبقات الجيولوجية، تركيبة كركوك، وتركيبة الشعراء القلة الذين أصبحوا آنذاك يتبادلون تلك الأحاديث والمشاعر والتعابير وكانوا تجريبيين بطريقة جعلت من هذه التعابير المجددة أشياء دخلت فيما بعد شعرهم، كلٌّ على طريقته الخاصة، نوعًا جديدًا من التعبيرية... صحيح جدًا... ولا ننسى أنّ هذه الشخصيات المتعددة التي نتحدّث عنها ويسمّونها أحيانًا ب«جماعة كركوك» كان لكل واحد فيها خلفيته الغنية بالتعابير والحكايات والأساطير والأشياء التي يمكن سبرها أو فهمها بشكل كامل، لكنّها في النهاية ظهرت على شكل أسلوب عند هذا الشاعر أو ذاك، والتفاصيل من ضمن ذلك الأسلوب، نعم البيئة لها تأثير بتركيب الشاعر... الشاعر مؤلف من ظروفه، من عصره، من معاصرته الصادقة لما يعيشه، لما يمر به وبالناس المحيطين به أيضًا، أي أنّه نوع من الإسفنجة الإلهية التي أمكن لها أن تمتص عوامل البيئة والظروف والتركيبة الاجتماعية التي يجد نفسه فيها، الشاعر هو فعلًا الشخصية التي تظهر بين الآلاف المؤلفة من سكان مدينة ما ليأخذ على عاتقه مهمة تقديس تلك الظروف بكل تفاصيلها... بحيث يجد لها في حياته المقبلة التعابير الملائمة ويضعها على الورق؛ لأنّه مؤمن بأنّ له

مهمة، وهذه المهمة في رأيي أهم من تلك المهام السياسية التي ضحّى من أجلها الكثيرون بأنفسهم... الكثيرون من الحزبيين ولم يبق لهم شيء يذكر... لكن الشاعر الذي عانق مهمة مثل هذه، أنا أعطي له أهمية أكثر.

• ل ١٤ تموز، قلت لي هناك دور، أو هذا التغيّر لعب دورًا أساسيًا في حياة المجتمع العراقي، لعب دورًا في حياة المجتمع الكركوكي...

- بدون شك...

• الآن بدأت علاقات جديدة، أي بدأت أنماط حياتية جديدة، يعني هناك في هذه الفترة أو بعدها، تعرفت على جان دمو، بعد هذا تعرفت على نُشطاء أدبيين آخرين، هل تعطينا فكرة عن الأفكار الأولى أو اللقاءات الأولى، يعني مثلًا على صعيد المجتمع، أو الأدباء في كركوك؟

- الأدباء، عندما كنت مشغوفًا مع جان بهذه الثورات الذهنية وعبر اكتشافاتنا التي لا تنتهي من يوم إلى آخر، بالصدفة دلّني جان على شخص وسيم وأنيق يلبس البدلة ويقف تحت شجرة زيتون بمنطقة قريبة من بيتي في الطريق إلى كركوك الجديدة وكنّا نسمّي المنطقة «وراء السكة»؛ أي أنّ هناك سكة وقطارًا يفصل بين منطقتين وكان اسم هذا الشخص مؤيد الراوي وكان مدرّسًا.. كان يتكلم كأستاذ، ولا أدري لماذا؟

وكانت له تجارب تدريس ويكتب شعرًا، وكان مؤيد يتكلم بعض الآشورية لذلك كان يختلط بالآشوريين كثيرًا.

• **أنت تتحدث التركية قليلًا؟ تعلمتها في كركوك؟**

- كان علينا أن نتعلم التركمانية بحكم البيئة أوّلًا وثانيًا حتى في المدرسة كان المدرسون يتكلمون التركمانية ويدرسون بالتركمانية في بعض الأحيان.

• **وتكتبونها أيضًا؟**

- لا... بالنطق فقط.

• **الشخص الثالث كان جليل القيسي؟**

- نعم.

• **كيف تعرفت عليه؟**

- كيف تعرفت على جليل القيسي؟ كان جليل يجلس في محل أخيه الذي كان صائغًا ولهم محل مجوهرات في السوق العصري وكان يكتب القصة ويحبّ الأدب، وفي اللقاءات الأولى كما قلت كنّا نلتقي في دكان أخيه بعد ذلك كنّا نزوره في بيته ونلتقي معه في أماكن كثيرة، وشخصية جليل القيسي شخصية رائعة ولربما كانت مثالية في تقديسها للأسماء العظيمة في عالم الأدب، لذلك كان جليل متميزًا جدًا وما زال في ذاكرتي، وكنّا نذهب أنا وجان دمو لنزوره بين يوم وآخر كلّما أحسسنا أنّنا أنهكنا أنفسنا في التجول ودهمنا المساء. كنّا نقول لنذهب إلى بيت جليل القيسي وكنّا ندري

جيّدًا أنّ جليل سيكون بانتظارنا ليقرأ علينا قصة جديدة وكان دائمًا هناك عشاء جاهز.

• **هل كنتما في رفقة مع الجوع؟**

- بدون شك، أنا وجان كنّا دائمًا جائعين بعد الكلام لعشر ساعات بشكل مستمر ومفلسين بشكل مطلق... جليل القيسي كان كاتب قصة له اكتشافات من يوم إلى يوم... كان يمكننا أن نلاحظ... قفزاته من قصة إلى أخرى، لم نزره إلّا وقرأ علينا شيئًا جديدًا... والحقيقة أنّني حتّى اليوم وفي بيتي هنا لدي قصة لربما أعطيتها لك، ما زلت أحتفظ بها منذ سنة ٦٤ أعطاها لي جليلي القيسي، وجدتها في انتظاري (في بغداد) في أوراقي التي أخذتها فيما بعد إلى أميركا. وكان أخي يحتفظ بها في بيتنا القديم.

• **بعد جليل القيسي، كيف سارت الأمور؟**

- طبعًا هذه ليست متسلسلة بهذا الشكل.

• **لا، كيف؟ تقريبًا... الشخصيات الأخرى، لكلّ شخص رواية.**

- طبعًا تعرّفت على الأب سعيد في الكنيسة، كنت وأنا صغير أذهب إلى الكنيسة.

• **تصلّي؟**

- كان هو يصلّي، كنّا لا نهتم بالصلاة كثيرًا، وإنّما أكثر بالألاعيب ومطاردة المراهقات اللواتي يأتين مزينات ومكللات بالجدائل الذهبية الجميلة، وخصوصًا في

صلوات السهر... في ليالي الأعياد، أيام الأعياد، أتذكر أنّني عرفت الأب يوسف سعيد ككاهن وبعد ذلك، بعد أن أصبحت لديه كنيسته الخاصة على طريق المحطة، كنّا نذهب إليه أنا وجان دمو وبعد ذلك كنّا نأخذ معنا أحيانًا صلاح فائق بعد أن اكتشفناه...

- **متى تعرّفت على صلاح فائق؟**

- متى تعرفت عليه، لا أتذكر...

- **صلاح فائق، كان هو الأحدث عمرًا بينكم وإلّا...؟**

- أعتقد أنّه قريب من عمر جان...

- **آه... كبير يعني...**

- يعني فرق سنة أو سنة وشوية أو سنتين. أنا لم أسألهم عن أعمارهم.

- **أعتقد أنه من مواليد... ١٩٤٣.**

- إلى الآن لا أعرف الأعمار... لكن صلاح اكتشفناه في دكان أبيه في شارع العلمين حيث كان يشتغل... دكان كبير، جميل، وكنّا نجلس فيه أحيانًا، وسط الزبائن الداخلين والخارجين.

- **بعد صلاح فائق... يوسف الحيدري.**

- يوسف الحيدري كان معلمًا في مدرسة ابتدائية، ويكتب القصة، وكان شاعرًا أيضًا.

- **آنذاك.**

- نعم آنذاك، يوسف الحيدري كان يكتب قبلنا، يوسف الحيدري كان أكبر منّا جميعًا كما أعتقد أو أنّ أنور

الغساني كان أكبرنا...

• أنور الغساني أو فاضل العزاوي.

- فاضل رأيناه عدّة مرّات مع مؤيد وأنور في مقهى قريب...

• ذكرياتك عن فاضل آنذاك، فاضل عُرف بعد خروجه من السجن بعد ٦٤، بمحاولاته لكتابة القصيدة الأوتوماتيكية.

- هذه فيما بعد...

• ألم تكن هذه الأشياء معروفة لديه آنذاك عندما تعرّفت عليه؟

- لا لم تكن... أذكر أنّه أراني بعض قصائده في كركوك وكانت عادية وتقليدية.

• متى كانت محاولتك الأولى في كتابة الشعر؟ أو في كتابة القصة، أو الكتابة أساسًا... هل تعطي أهمية لهذه الأجواء التي عشتها والتي دفعتك للكتابة... تلك السنوات...

- كتبت أول ما كتبت بعد الثورة مباشرة.

• لم تكتب قبلها؟

- قبلها! لا أعتقد وإنّما أشياء صبيانية، أشياء كنت أكتبها وأنا في الثانية عشرة في دفاتري، هنا وهناك، لكنّني لا أعتبرها كتابة حقيقية.

• لا تعتبرها حقيقية ولكنّها محاولات...

- عندما تقرأ أو تكون لك فطرة معينة كفطرتي، فأنت

مدفوع إلى الكتابة لا تعرف ماذا تكتب أو لماذا تكتب، لكنّك تكتب شيئًا ما... وأنا أعتبر تلك الكتابات... نعم، القصائد التي يمكن أن أعتبرها نوعًا من الشعر هي التي كتبتها بعد ثورة ١٤ تموز.

• **بعد ١٩٥٨؟**

- بدون شك، بدأت أنشر مباشرة بعد ٥٨ أو ٥٩ وظهرت لي قصائد ومقالات، وفي الحقيقة أوّل ما ظهر لي هو مقال عن عمر فاخوري في جريدة «البلاد» ثمّ مقال آخر عن مایاكوفسكي في جريدة النصر أو الإنسانية، جريدة كاظم السماوي.

• **ما هو مقالك عن مایاكوفسكي؟**

- عنوان المقال «... مایاكوفسكي الشاعر الصقر»، اكتشفت قصائده بالإنكليزية في كتاب عثرت عليه في إحدى المكتبات وأعجبت بها وترجمت بعضها وكتبت مقالًا كاملًا عن الشاعر... كمثال للشاعر المقاتل... شاعر صقر... أتذكر ذلك جيدًا، وقصيدة في مجلة ١٤ تموز، موزونة عنوانها «نجم هنا» من بحر الكامل... ونشرت قصائد في صحيفة اسمها «كركوك...» وكانت تصدر عن دار البلدية في كركوك ونعرف محررها... أنا وجان ومؤيد الراوي... وكان شاعرًا كرديًا اسمه خوشناو... نشرنا جميعًا هناك حتّى جليل القيسي، نشر قصائد بدون اسم.

• **أنت انضممت لفترة قصيرة إلى الحزب الشيوعي**

كما أعرف؟

- سنة أو سنة وأكثر لكن كشيء عبثي، كانت مسألة انسحار بالمد.

• أي **بعد ٥٨، هل أثّر عليك انسحابك؟ كيف انسحبت؟**

- كما قلت أنا لم أنتمِ رسميًا... أحكي لك الحكاية: بعد أن نشرت مقالي عن مايكوفسكي... بيوم واحد، جاء شخصٌ إليّ؛ أخو يوسف الحيدري، والذي كان كاتبًا أيضًا وكان شيوعيًا وطرق الباب سائلًا عنّي وفي يده المقال، وقال لي، هل أنت من كتب هذا المقال؟ قلت نعم ويبدو أنّني كنت أبدو صغيرًا جدًا، بحيث إنّه لم يصدق، هذا الشخص الرائع كانت له مكتبة هائلة، أخذني إلى بيتهم وكانت له مجموعة كاملة من مجلة الآداب مثلًا، حيث بدأت أستعيرها كاملة وفتح لي قلبه ومكتبته. وطبعًا في نفس الوقت أعارني بعض المطبوعات أو الكراريس من أعمال لينين وستالين، قرأتها، لكن لم يكن فيها حتّى ولو قطرة شعر، لكنّني قرأتها امتنانًا له.

• **يعني كسبك بواسطة الكتب؟**

- حبًا به، قلت له نعم، لم لا. كنّا نذهب بالدراجات، خارج كركوك إلى طريق أربيل، اسمع القصد! لكي نعقد اجتماعات مع خمسة أو ستة أشخاص في خلية. كنّا في طريق أربيل - كركوك... نختلي في نوع من الخندق أو الحفرة... لعقد الاجتماعات... نحكي عن أخبار

وأحداث وقعت في منطقة فلانية... وبدت لي أحداثًا عادية جدًا بحيث إنّها لا تستحق هذا الجهد كله... لذلك سألت منظّم الخلية... لماذا نسير هذه المسافة كلّها لنتحدّث عن هذه الأشياء التي يمكننا التحدّث عنها في مقهى عادي... لذلك منذ البداية...

• **بدأت شكوكك...**

- في الحقيقة، وفي معنى أن تكون «حزبيًا»، وفي هذه الفترة بدأت أنشرُ في مجلة «شعر». على كل حال، كنت مشغولًا بكتابة هذه القصائد عندما كنت أذهب بالدراجة إلى اجتماعات حزبية، لذلك بعد مدّة توقفت عن الذهاب ولم يلحّوا عليّ كثيرًا لأنّهم اكتشفوا كما يبدو أنّي نوع خاص من الحزبيين المرشّحين للاستقالة في أقصر وقت، هذه كانت قصة الانتماء... وعندما ذهبت إلى بغداد بعد كم سنة اتصل بي شخص شيوعي كان يشتغل في مطبعة، وكان أكثر الشيوعيين عمال مطابع كما يبدو، على الأقل الناس الذي أعرفهم... واشتكى لي أنّه لا يفهم ما أكتب وقد نشرت لي عدّة قصائد... وحوارات ومقالات في جرائد وصحف بغدادية، فقلت له إنّ الكتابة لا يمكن أن تفهم من قبل عمال المطبعة، قال، إذا لم تكن تفهم من قبل عمال المطبعة... فمن يفهمها؟... بالنسبة إليّ هذه هي التشابكات بين العقلية الحزبية والعقلية الشعرية التي فرضت نوعًا من الفصل حتى في تلك الفترة المبكرة

بين تفكير العمل الحزبي والتفكير الشعري الذي ممكن أن يكون كونيًا أحيانًا... هذه هي البذور.

• هل هذا الانفصال، أو الابتعاد خلق لك عداوات آنذاك؟

- عداوات لأنّ مجلة «شعر» التي بدأت أنشر فيها في هذه الفترة كانت مشكوكًا فيها من قبل الشيوعيين والقوميين في نفس الوقت... هناك الكليشة المعروفة... الشعر كذا وكذا... هذه الأشياء كنت أضربها بحذائي... بالنسبة إليّ هي المجلة التي تفهم كيف يمكن أن يكون الشاعر حقًا... كنت أؤمن بها... وفي هذه الفترة قبل ذهابي إلى بغداد كنت على اتصال ب يوسف الخال وكان يبعث إليّ برسائل... وأكتب له وأبعث له بالقصائد وينشرها جميعًا، وقد ثبت لديّ في تلك الفترة في كركوك أنّ مجلة «شعر» هي المجلة الحقيقية الوحيدة في العالم العربي التي تفهم فعلًا وتجاري ما يحدث في العالم. بنفس الوقت كنت أنشر في مجلة «الآداب» قصصًا قصيرة... وأعتبر أنّ مجلة «الآداب» بخطّها الذي كان واضحًا حتى آنذاك لم تكن هي المكان الصالح لنشر الشعر... الشعر الذي كنت أكتبه آنذاك... وإنّما كانت مجلة «شعر» هي المكان والمنصة الحقيقية أو المنبر الأصيل، وكنا نعتبر مجلة «شعر» وفي أي عدد منها شيئًا خارقًا... كنت مشغولًا بعالم الكتابة والشعر، بالنسبة لي كان هذا عالم انفجار أكتب فيه يوميًا، لذلك

كنت مخمورًا في موجة لا تنتهي من الاكتشافات الشعرية والقصصية والقراءات، بحيث إنّ الأحداث بالنسبة لي كانت ثانوية فقط على غير شاكلة شعراء وكتّاب آخرين كانت السياسة بالنسبة لهم تُمثّل الأساس.

• عندما حدث انقلاب شباط ١٩٦٣... هل هوت ركيزة ما بالنسبة إليك؟

- نعم، لأنّي كنت أحب عبد الكريم قاسم بصراحة كشخص، أنا كنت أعتبر عبد الكريم قاسم الذي مات وفي جيبه ربع دينار ومرآة حلاقة اشتراها بدرهم، كنت أعتبر هذا الشخص رومانسيًا، شخصية رومانسية، أوّل ثائر في تاريخ العراق جاء ليطيح بسلالة من الملوك... بالنسبة لجميع العراقيين كان شخصية رومانسية وله وجه فيه وشم... وله وجه فقير... أي إنسان عادي... بعد أن هوجم وأصيب في ذراعه كان يلقي خطبته وفي ذراعه جبيرة لساعات في التلفزيون. هذه الأشياء الرومانسية الإنسانية هي التي كنّا نهتم بها وليس التحليل السياسي البارد... حتّى المواطنون البسطاء مثلًا كانوا يعتبرون محاكمات هذا الشخص... ما اسمه؟

• المهداوي...

- المهداوي، نوعًا من الحفلة الشعبية، لربما لنقص الترفيه في المجتمع العراقي، عندما كان المهداوي يحكم... الرجل كان يملك شخصية هازئة... مع أنّه يتعامل مع أشياء مرعبة ورهيبة... كان جلادًا يسخر من

ضحاياه، هذا هو الجو الذي تربينا فيه... تناقضات العراق كلها بأكملها... في وجوهنا في التلفزيون والراديو والمنصات الذي كان الشيوعيون على الأكثر يتدربون عليها.

• على نصبها...

- قبل أن تنصب لهم المشانق بعام أو عامين...

- في الأعوام ٦١، ٦٢، ٦٣، كنت تنشر مقالات في تلك الفترة... كنت خارج الحزب الشيوعي ربما معاديًا أو لا... أو كنت مُهملًا الوضع كله... كيف كانت الأوضاع آنذاك؟ هل عندك تصوّر أنّ هناك أجواء أدبية حقيقية أم انتهازية كانت تُغذّى من الشيوعيين بطريقة أو بأخرى؟

- كان الحزبي بالنسبة إليّ مخلوقًا من عالم آخر، صدقني كنت مشغولًا بالاكتشافات... بالاكتشافات الشخصية والعزلة والكتابة ورؤية جان دمو بين حين وآخر، وأحيانًا مؤيد أو جليل، حسبما تحدث الصدفة. لم يكن هناك أي تنظيم بهذا المعنى... كانت حياتنا المنعزلة الخاصة... ولكنّنا عندما كنّا نجتمع ننطلق بتبادل الآراء كأيّ أدباء يلتقون مع بعض بهذا المعنى، لم يكن هناك أي فكر تنظيمي، كنّا أصدقاء في مدينة معينة، كنّا بضعة أشخاص يحدث أنّنا نهتم بأشياء معينة لا يهتم بها غيرنا في تلك المدينة. كان هناك أدباء كثيرون طبعًا ونعرف بعضهم... بالنسبة إلينا تافهون مقارنة بما نهتم به وبما نشعر أنّنا اكتشفناه لتوّنا وبأنفسنا منفردين،

طبعًا هناك عنصر الانقداح كما ينقدح الزناد عندما يلتقي شخصان معينان... لهما اهتمامات خاصة...

• **وكان هذا بينك وبين جان دمو؟**

- نعم بيني وبين جان دمو بدون أي شك ومؤيد الراوي وصلاح فائق وجليل القيسي على مستوى القصة والفلسفة، والكلام والتأملات... أي أيضًا بشكل عام مع فاضل العزاوي، ويوسف الحيدري ومع أنور الغساني... وبنسب معينة حسب العلاقة المتينة أو الهزيلة بك وبالآخر كما يحدث عادة... العلاقات طبعًا غير متساوية.

• **حينما حصل الانقلاب في شباط عام ١٩٦٣... هل هناك ذكريات أو أصداء؟**

- الذكريات الحقيقية، أو ذكريات مجزرة كركوك... التي حدثت مباشرة مع الشيوعيين والطاشناق، وأحزاب أخرى أظهرت التركيبة الحقيقية لمدينة كركوك، وأنا أتحدث عن مجزرة كركوك أو انقلاب الشواف، وكانت حدثًا كبيرًا جدًا بالنسبة لجميع سكان كركوك... إنّها كانت مجزرة حقيقية... وحدثت ضد الشيوعيين... إنّ الشيوعيين كانوا مستعدين للحكم بتشجيع من عبد الكريم قاسم وحكومته... وفجأة كانت احتفالات ١٤ تموز... مجزرة.

• **متى حدثت هذه المجزرة... لو تحدثت عنها...**

- فجأة وسط الاحتفال الذي كان يشترك فيه أطفال

ونساء ورجال جاءوا من القرى والدساكر والأماكن المحيطة بكركوك متزينين بجميع زخارفهم القبلية. وفرقهم الموسيقية الشعبية، كان هناك فجأة صوت رشاشات انطلقت وسط الاحتفالات. أعتقد أنّ جماعة الطاشناق...

• **من هم الطاشناق؟**

- حزب أصولي تركماني... حزب يميني متطرف ولذلك وقفوا ضد الشيوعيين... بعد ساعة أو ساعتين تجهّز الشيوعيون وهاجموا أعضاء هذا الحزب ونشبت هناك معركة كبيرة ولكنّنا نحن الشباب رأينا ما رأيناه وهو مجزرة حقيقية يعني الفرهود... الكلمة العراقية التي تعني النهب والسلب المشاع لدكاكين ومخازن وبيوت الحزب النقيض وهو حزب الطاشناق وهو الحزب التركماني بأكثريته، حيث بدأ النهب وأيضًا شيء جديد بشكل نهائي لم تر له مثيلًا قبل وهو «السحل»؛ لأنّنا لأول مرّة رأينا رجالًا يسحلون وهم مربوطون بأقدامهم بشاحنات وجماجمهم تطرق الإسفلت ودمائهم تنزف. وفي كل مكان هجوم على الدكاكين وحرق للمخازن وأيضًا للمكتبات كما أذكر... حرق الكتب...

• **من كان يقوم بعمليات السحل تقريبًا؟**

- أشخاص، لا أشك أنّهم ينتمون إلى منظمات وأحزاب شيوعية...

• **هذا يعني أنَّهم كانوا المسيطرين على الوضع، بعد**

أحداث الشواف؟

- بالضبط بعد انقلاب الشواف، واستمر هذا عدّة أيام وبعد ذلك جاءت الدبابات العسكرية... تحيط بمناطق معينة في كركوك للسيطرة عليها...

• مُنع التجول...

- طبعًا... والأحكام العرفية... الحكومة لم تدر بهذا إلّا بعد فوات الأوان كالعادة... أي أنّ هذا حدث... وفي يوم الاحتفال، استمرّ ليلة كاملة وبعد ذلك فُرضت السيطرة على الوضع، لكن المهم أنّ الناس لم ينسوا هذا على الإطلاق.

• **ما هي ردود الفعل الشخصية بالنسبة إليك؟**

- بالنسبة إليّ، مررت بصدمة لا تصدّق عندما رأيت ما رأيت لأوّل مرّة... لأنّني كنت أشارك في الاحتفال كالجميع...

• **كنت تقرأ الشعر؟**

- لا، كنت في موكب أو مسيرة، مواكب شعبية وبائعو الحلوى والدوندرمة... احتفال حقيقي... والمغنون، راقصات، راقصون... فجأة هناك انفجار... تصوّر... بالنسبة لي كانت صدمة... لأوّل مرّة اكتشفت أنّ هناك الموت أو القتل الجماعي الذي يمكن أن ينفجر في أي لحظة في وسط شيء اسمه الاحتفال، اسمه العرس، اسمه الكرنفال، أعتقد أنّ الكثيرين مثلي من الشباب كانوا مصعوقين ومرّت كركوك مباشرة بعد هذا الحدث

بما أسمّيه فترة الانصعاق، وكانت هذه وصمة كبيرة في ذاكرة المدينة وثغرة أو فجوة... الحقيقة لدي قصة لا أريد أن أذكرها الآن لم تنشر بعد عن الأحداث، إلى هذه الدرجة مهمة...

• هذه الأحادث المأساوية تعيد للذهن الأحداث المأساوية التي تلت والمقصود بها انقلاب ٦٣، ثمة أشهر مأساوية تبعت انقلاب ٦٣ الذي قام به حزب البعث ضد بعض القوى، يعني هل لديك ردّة فعل أو قصة حول هذا الموضوع؟ مشاعرك الشخصية جدًا آنذاك؟ الآن ابتعدت السنوات ويمكن التحدّث عنها بموضوعية.

- هذه الأحداث سلسلة في تركيبتك الشخصية، مثلًا رأيت في بغداد، على شاشة التلفزيون... عبد الكريم قاسم ميتًا على كرسي يشدّه من شعره جندي لكي يُري وجهه ميتًا، كانت هذه صدمة أخرى... كانت هذه الفترة في الحقيقة سلسلة من الصدمات، وكنّا نكتشف العراق بتركيبه الداخلي الذي طفا فجأة إلى السطح، كأنّك اقتلعت رأسًا جهنميًا من أعماق أو أغوار التاريخ وأريتهُ على شاشة التلفزيون للجمهور للشعب العراقي. هناك تأثيرات من هذا النوع لا أعتقد أنّك تستطيع أن تنساها طوال عمرك... أمّا الصدى السياسي لها فهذه مسألة أخرى... أنا أعتبرها مسألة إنسانية دائمة.

• أنا سألت أو حاولت أن أسألك عن الصدى

الشخصي؟

- الشخصي، وهذا بالضبط ما يهمني، أنا شخصيًا، لا أنسى هذه الأشياء وها هي عبر السنين تتحوّل كيميائيًا في داخلي بحيث أعتبرها زاوية معينة لتاريخ البلد الذي جئت منه أو الطبيعة التي أنا جزء منها. الحقيقة... أنني ما زلت أحاول أن أفهم من أين أنا؟ من أنا؟ وهذه الأسئلة كلها والمفاجآت والصدمات والفجوات التاريخية والانهيارات كلها جزء من السؤال... من أنا حقًا؟ وأعتبر أنّ الشاعر ينبغي أن يتعامل مع هذه الأشياء؛ لأنّ الشعر في النهاية هو المعرفة الكلية ومعرفة من أنت ومن أين جئت ولماذا تكتب هكذا... وهذه هي الصفة العراقية «بين قوسين» التي أعتبر أنّني أمتلكها وأريد أن أمتلكها وأريد دائمًا أن أسبر أعماق هذه الطبعة التكوينية، الأركولوجية التي اعتبرها شخصية «الشاعر العراقي» وكذا العربي، لأنّي أؤمن في النهاية أنّ الشاعر ينبغي أن تكون له خصوصية حقيقية بالتفاصيل، بالأحادث، بالفواصل الذهنية التي تترجم نفسها فيما بعد إلى تعابير، إلى أسلوب، إلى خلفية، إلى تركيبة... وهذه هي السياسة في النهاية... الشعر، السياسة بالشعر شيء مختلف عن السياسة المفروضة على الشعر من الخارج... هذا مهم جدًا وخصوصًا بالنسبة إلى شعري.

• هنا يبدو لي من خلال الحوار، أنّ هناك أوضاعًا تبدو لي الآن شبه كابوسية، ليس بمعنى الكلمة، وإنّما

تبدو كابوسية ٦٣ أو بعد انقلاب الشواف... أوضاع كابوسية بالنسبة لك كأديب... لأنّ هناك كانت الأوضاع... شيوعيون قوميون... أنت شاعر ربما تكتب شيئًا آخر... مثلًا الشاعر سعدي يوسف... كان مشهورًا أكثر منك وملتزمًا حزبيًا، عنده وضع آخر؛ مسؤول... مكانة حساسة...

- بهذا المعنى، ولكن لكل شاعر طريقة في التعبير عن الأحداث، وحتى الأحداث السياسية البحتة، الشاعر الحزبي يعبّر عنها بشكل مباشر، لكن شاعرًا مثلي يعبر عنها عن طريق ترجمتها إلى أشكال وتعابير شعرية تضمر في ثناياها ذلك المعنى ولكن بشكل آخر... عندما تكتب قصيدة... تبدو للكاتب الجاهل... عبثية أو تتحدث عن المحال... أو تحاول بتعابير فنطازية رهيبة... أن تلعب في اللغة والأسلوب بالهيكل وبالمعاني بطريقة معينة، هذا بالنسبة لي تعبير سياسي. السياسة في الشعر شيء، والسياسة في الصحافة شيء آخر، السياسة في الشعر تأخذ أشكالًا أخرى، تقمصات أخرى، أي أنّك عندما تعبّر بلغة مناقضة للغة السائدة فأنت تحاول أن تقول أنّا ضد هذه اللغة وما تعبّر عنه... أي أنّني ضد الظرف السائد، هذه أيضًا لغة سياسية مبطنة، إنّك عندما تكتب عن جزار عادي وليس الجزار الرمزي... يأتي ليذبح خروفًا، أليس هناك بُعد آخر لاختيارك موضوعًا كهذا؟... نعم هناك بُعد آخر... لذلك فالحديث

هنا عن متوازيات وطبقات من المعنى... هناك نوع من القصد التعبيري، فلنقل، يُحيلك إلى تفاسير معينة؛ الشعراء الكبار حقًا تكلموا عن عصرهم وجميع اضطراباته السياسية ولكن بلغة غير مباشرة... هناك شعراء في القرن العشرين تكلموا عن الأحداث السياسية بشكل مباشر، حكمت... نيرودا وآخرون... ولكن هناك لغة الشعر التي تقولب كل شيء، ولكن طريقة اختيارك لمفردات معينة في الكلام أو ما يسمّى ب «الصوت الشعري»، تقول للقارئ ما تظنّه في عصرك وفي سياسته وفي أحداثه... هذا حديث يجرنا إلى فكر الحداثة وكيفية التعبير عن موقفك من العصر... أحيانًا بطرق غير مباشرة، لأنّك أصلًا وسلفًا اخترت أن تناقض اللغة السائدة... أتفهم ما أقول؟ السياسة في الشعر ليست بالضرورة، في هذه الحالة، أن تُسقط أسماء دارجة في السياسة أو أن تتحدّث عن أحداث معينة، لأنّه يمكنك، في الشعر فقط أن تتكلم عن أي شيء وتجعل طريقة كلامك أو لهجتك أو صوتك الشعري، يقول ما تريده، سياسيًا... مسألة معقدة... لأنَ السياسة في الشعر الحديث ليست بالضرورة هي الكتابة التي شاعت عند شعراء معروفين بأنهم شعراء سياسيون كنيرودا وناظم حكمت وآخرين... إذًا أعتقد، أنا شخصيًا، أنَّ جميع الأحداث التي رأيتها وشاهدتها وصدمتني، موجودة في شعري.

• هذا صحيح جدًا... قصدي فقط، كنت أرى أحيانًا أنَّ هناك أحداثًا تُستنبط شعريًا، هناك أحداث تروى كما هي، أنت رويت لي حديث الصخرة والعظم في البداية. والآن أودّ فقط، يعني كان هذا مجرد تساؤل أو رغبة، ربما سؤال... إذا كانت ثمة أشياء لموضوع كهذا... وحدث كهذا وهو انقلاب ٦٣،٠ شباط.

- كتبت كل هذا، كاستنباط، أفهم هذا لأني شعرت مرّة أنّه يجب أن أكتب عن أحداث معينة... أنا أرى الحرب قبل أن أراها... أحيانًا يصيبك الشعور بأنَّ السفن توشك على الغرق... فأكتب القصيدة مثل الراسب في القرار... أنا لست بحاجة إلى هذا التعبير المباشر الإعلامي... الدعوي... أنا فقط قصدي... إذا تمت أحداث... تصوغها بلغتك الخاصة... أنت سوف تندهش إذا قلت لك إنّني شاعر سياسي جدًا.

• وأضيف إلى ما قلته شيئًا آخر يا صديقي... أنا لا أستطيع أن أفهم أي شاعر ما لم يكن ماسكًا بكل هذه التحولات وموقظها... عقدة الشعر السياسي... أوجدها الشيوعيون...

- بمجرد أن يتخذ موقفًا من اللغة، من الكتابة، من اختياره للموضوع، هذا هو موقفه السياسي...

• الشيوعيون يريدون بقرة تُمسك عن كلّ شيء...

- طبعًا... هذا هو الشعر اليساري الشيوعي دائمًا يطفو على السطح ولا ننسى أنّك لن تستطيع قراءة الشعر

السياسي المكتوب في الخمسينيات والستينيات... مثلًا بدون أن تضر منه الآن... الحدث السياسي لا يكفي...

• لا يعني شيئًا بالنسبة للشعر، وخصوصًا أحداث من هذا النوع...

- إلّا إذا انصبّ بشكل مختبري في الشعر... عندي مثلًا قصيدة في «الأول والتالي...» عن نجار سجنوه في زمن ما ثمّ أطلقوا سراحه، مع الأسف لا أذكر عنوان القصيدة... آه نعم: «رقصة الديك الأثير». رجع النجار إلى بيته وقد أصبحت له لحية وكان كئيبًا طول الوقت لكن الزوار أتوا لشرب القهوة والتهنئة على إطلاق سراحه. في تلك اللحظة كان هناك موكب مار... احتفالًا بثورة ١٤ تموز! الضجة التي كان يثيرها الموكب جعلت النجار فجأة يفقد أعصابه فيأخذ المطرقة ويكسر الخزانة التي كان يصنعها لعروسين، والدواليب التي كان يشتغل عليها... ثمّ وقعت عينه على الديك... الديك كان الزمّار، كان ديكًا مفضّلًا لأنّه «سيّد الدجاجات». وجد النجار ضالته أخيرًا وذبح الديك بمنشار... فانطلق الديك فوق رؤوس الموكب ناثرًا دماءه على قبعات الجنود والشرطة والأطفال الذين يرتدون الملابس البيضاء ليسيروا في المسيرة... هذه قصيدة سياسية بحتة... وهي رد كامل على تزييف النظام للموقف السياسي؛ أي الجانب الحكومي الوظيفي للسياسة، أي تنظيم البشر في مسيرة فكاهية سخيفة احتفالًا بشيء

اسمه الثورة، حيث لم تكن هناك ثورة بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة، بالنسبة لشخص حقيقي مثل النجار الذي فهم ما هي السياسة حقًا... في السجن، ونقصد بذلك «نقرة السلمان» طبعًا حيث كان أكثر السجناء العراقيين يعتقلون. هذه قصيدة سياسية، وهذه هي الطريقة التي أتعامل بها مع السياسة في شعري، لا أتكلم من منطق أي حزب أو أي جماعة...

• **متى انتقلت العائلة إلى بغداد...**

- يا أخي، أنا مؤرخ اجتماعي؟

• **هل انتقلت مع العائلة... أو لوحدك...**

- لا، رحت لوحدي...

• **أين سكنت؟**

- سكنت مع أختي التي كانت متزوجة وتعيش هناك في بغداد وبقيت معهم إلى فترة وبعدها انتقلت العائلة كلّها إلى بغداد.

• **تقريبًا...**

- لا أذكر ٦٤...، ٦٥ لا أدري، يمكن... ٦٤.

• **عندما أطلق سراح فاضل العزاوي من السجن ٦٤ تقريبًا.**

- لا أعرف قصة فاضل العزاوي بصراحة، التقيت ب فاضل في بغداد... وكانت تحت إبطه صرّة... كان قد خرج من السجن توًا.

• **ذات الصرّة التي كانت للشاعر الذي كتبت عنه**

قصيدة... ما اسمه؟

- شاعر الستينيات، عبد الستار الدليمي في قصيدة «صديق الستينيات»، كان شاعرًا شيوعيًا وخرج من السجن وكتب قصيدة مثل فاضل، شعراء شيوعيون كثيرون كانوا يخرجون من السجن.

• فاضل؟

- أعتقد أنّه يحمل صرّة بدون أي شك، أتذكر، جاء وما كان عنده مكان لما التقيته أوّل مرّة... قرأ لي عدّة قصائد في مقهى الجامعة... كلية التربية أو الآداب... الحقيقة كتب قصة في دفتر لي... ما زالت عندي، قصة عادية عن طالبة أو شيء ما.

• في هذه الفترة هل اشتغلت في «مجلة المكفوفين...»؟

- كتبت في «أبناء النور».

• كنتَ المحرر الثقافي لها، ومحسن الموسوي قام بمؤامرة عليك من أجل أن يحل محلك...

- سامي مهدي ذكر هذه الأشياء، لكن دعني أذكر لك كيف كانت الأشياء في الواقع. أنا كنت أكتب لهؤلاء... فرئيس التحرير (نسيت اسمه...) كان صديقي، وكان يحب أن أكتب له ولجريدته التي تسمّى «أبناء النور»، فكنت أكتب ما أريد، وكانت الجريدة تطبع في بناية بغدادية قديمة ذات طابقين في الكرخ... وكانت في الطابق الثاني وكنّا نستعملها كنوع من المقهى، بضعة

أصدقاء... نتكلم... نسكر ونحادث الطباعين إلى آخره. ذات يوم جاء إليّ شاب قال لي إنّه تخرّج من جامعة في كندا اسمه الموسوي (محسن الموسوي) أراني قصيدة لماثيو آرنولد وهو شاعر فيكتوري من القرن التاسع عشر... قصيدة مشهورة «دوفر بيتش» يعني ساحل دوفر، كنت أعرف القصيدة... قرأت ترجمتها وقلت له «إنّها رديئة وفيها أخطاء» وربما هذا ما حمله على الكلام... على المؤامرة والتآمر وراء ظهري، وهذه الأمور كانت لا تهمني. كنت أنشر في عشرات الجرائد والمجلات في ذلك الوقت وكنت أعتبر الجرائد والمجلات ومن ضمنها الجريدة المعينة مجرد تسلية؛ لأنّي كنت أركز وأهتم على النشر في الجرائد والمجلات اللبنانية بصراحة... مجلة «شعر»... «الآداب» و«جريدة اللواء» التي كان يحررها يوسف الخال، كنت أنشر فيها لي ولجان دمو... كنت مشغولًا جدًا كما تعرف، ثمّ ذات يوم قررت أن أكف عن الكتابة في هذه الجريدة... ما النفع...

- **لم تحدث مؤامرة من قبل هذا الشخص ضدك...**

- كما يبدو... كما يقول سامي مهدي، لكن بعد أن تركت هذا المنصب السخيف الفكاهي... ولم أدرِ بكل هذا سوى الآن.

- **هل كنت تستلم مكافأة من عملك في الوظيفة؟**

- بالضبط... لا شيء. وكما قلت لك، كنتُ أكتبُ حبًا

بالكتابة أو بهذه الجريدة... طاقتي كانت لا تصدق... كنت أستطيع أن أكتب وأعطي وأنا فعلًا أعطيت وكتبت أشياء كثيرة هنا وهناك.

• بعد خروجك، جاء هذا الشخص وأراد أن يكون هو المحرر الثقافي...

- كما يبدو... ويبدو أنّه اعتبر أنّ هذا المنصب مهم!

• انتصارًا؟

- إي... انتصار... بالنسبة له... بالنسبة لي فكاهة.

• كان محسن الذي أخذ المنصب أو عزيز السيد جاسم؟

- لا محسن أخذه... وهذا يرنيا وضاعة هؤلاء... كيف أنّ منصبًا سخيفًا مثل هذا... هو شيء مهم أو خير بالنسبة إلى شخص مثل محسن الموسوي...

• الفترة هذه بعد أحداث ٦٣، ٦٤، كيف كان الجو هل كانت أسماء مُسيطرة مثل سعدي يوسف مثلًا أو مظفر النواب؟

- سعدي يوسف كان اسمًا بارزًا.

• أو حساني الكردي؟

- حساني الكردي كنت أعرفه وقصته معروفة لديّ، أي بعد أن أطلق سراحه من السجن اختار غرفة لها كوة صغيرة عليها قضبان تشبه السجن! وهذه الحكاية هي التي بقيت في دماغي...

• ما هي ذكرياتك عن هذا الشخص...

- لماذا... هذه هي الحكاية التي بقيت في رأسي... أخوه كان يجلس معنا في المقهى دائمًا... نسيت اسمه... شخصيات كثيرة جدًا في مقاهي بغداد... سعدي يوسف كان شاعرًا مهمًا.

• مشهور...

- مشهور جدًا ونعتبره من النوع النادر... آنذاك...

• أنت ذكرت في مقالة لمجلة «نزوى» قيمة سعدي وذكرته من البداية... أنا انتهبت إلى هذه المسألة... أردت أن أسألك عن هذه المسألة.

- سعدي كان يكتب شعرًا سياسيًا، لكن بطريقة جديدة.

• الشعراء كلّهم كرروا...! موضوعات... التي كتب عنها الشعراء... المعروفون ب «الرواد»، القصة الشعبية، التاريخية بمعنى المدى العربي الإسلامي... أو على المدى العراقي (ما قبل إسلامي)، أو المدى العالمي. السيّاب مسك فيها، البريكان تجنبها... الحيدري دخل مواضيع أخرى، البياتي ابتعد إلى أشياء عالمية/ تجريدية لا علاقة له بها، حسين مردان... لديه أشياء حلوة، لكنّها في الآخر ليست عميقة... في حين أنّ سعدي يوسف كان أشبه بالحائك البسيط، وهو حائك... أمسك أشياء يومية، لقطات معبرة، صورًا قد تلاشت اليوم، أو تداخلت في عوالم أخرى، صور المهربين والفلاحين، صور الزوارق

والعابرين والجرحى... هل كان البريكان معروفًا؟

- البريكان كان معروفًا، وكنت أعرفه جيدًا.

• **شخصيًا؟**

- شخصيًا وشعريًا... قرأت للبريكان قصائد معينة، مثلًا قصيدة «أغنية السائر في نومه» المنشورة في مجلة «المثقف...».

• **التي كان علي الشوك يكتب فيها أو أحد محرريها...**

- صحيح، علي الشوك كان يكتب فيها ويحررها دكتور نسيت اسمه، ربما خلوصي[1]... «المثقف» كانت مجلة يسارية ينشر فيها سعدي وهاشم الطعان وعلي الشوك، ولميعة عباس عمارة، وجميع المثقفين اليساريين والشعراء والكتّاب، على أيّة حال كانت قصيدة البريكان منشورة في مجلة «المثقف» وهي قصيدة مهمة.

• **بالنسبة للجو...**

- البريكان ظاهرة أخرى. عراقي سياسي ولكن بالطريقة التي كنّا نتحدَث عنها قبل قليل؛ أي أنّه في «أغنية السائر في نومه» يتحدّث عن موظف عادي يذهب إلى الدائرة وفي المساء يحاول أن يسكر مع أصدقائه وبين حين وآخر ينام مع عاهرة... مقابل أجر... شيء جميل... سياسي بهذا المعنى... البريكان طبعًا، ثقافته إنكليزية بحتة وأسلوبه في الكتابة...

أسلوب متأثر بالشعر العالمي وخصوصًا شعراء الثلاثينيات الإنكليز... وهم الذين أدخلوا الحياة اليومية، أو ما يسمّى بالتفاصيل الحديثة، إلى الشعر. وما زال هذا التأثير موجودًا هنا وهناك عند شعراء كثيرين... لكن البريكان كان يفهم شيئًا واحدًا مهمًا في الشعر يُميّزه عن الشعراء الآخرين وهو الكتابة بوضوح ودقة بواسطة بناء الفكرة... على أحداث متسلسلة. السيّاب كان يعمل نفس الشيء لكن الفرق بين السيّاب والبريكان هو أنّ البريكان كان أدق، أكثر وضوحًا... وأكثر تبسيطًا... السيّاب كان مستلبًا بمحاولة إشباع نظام التقفية.

• **بالضبط... الوزن.**

- هذا مهم جدًا، بينما البريكان أكثر تساهلًا مع توظيف الأوزان.

• **محاولة لخدعة الأسلوب والوزن؟**

- إنّه أحدث تفكيرًا بهذا المعنى، سعدي يوسف كان متشبعًا إلى درجة بالهاجس السياسي، أي أنّ الهاجس السياسي في النهاية... صار جزءًا من التفعيل اليومي...

• **لكن هذا أحد أسباب تدميره... لو استمر بالقصص الأخرى كان أقوى...**

- لا تنسَ، سعدي بدأ كرومانسي جيّد... لكنّي أعتقد أنّ هذا لا يسري على سعدي فقط وإنّما على جميع شعراء الحداثة العراقية أو من نسميهم بالرواد... إنّهم

كانوا منكوبين بفكرة القيادة السياسية، بفكرة الحزبية... إذا قرأت قصيدة جميلة جدًا، يمكن أن تكون أجمل قصائد السيّاب، «النهر والموت»، تجد أنّ نهايتها دمّرت القصيدة نهائيًا... قصيدة عن طفل يفكر بالنهر ويجعله النهر بأمواجه وتياره ورنينه يسري مع الزمن ومع التيار ويفكر بالموت ويفكر بالأسرار... أسرار النهر... وفجأة في نهاية القصيدة تجد أنّه يتمنى لو كان، كما يقول السيّاب:

«أو لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثمّ أصفعُ القدر»... إلخ.

نهاية غريبة جدًا. أتدري، هذه هي جريرة التفكير الحزبي أو الهم القومي على الشاعر الحديث حقًا. إذن كانوا مترددين بين الحداثة الكاملة والحداثة الناقصة على حساب السياسة والتفكير الحزبي، هذه بالنسبة لي مسألة مهمة...

• نحن واقفون على مشارف• شباط، عندما جاء البعثيون في• شباط، كيف كان وضعك... كيف كانت ذكرياتك. هل تتذكر الآن...

- أنا كنت أعتبر نفسي يساريًا ويمكن ما زلت... يساري غير حزبي.

• كان يحترمك من يسمّون باليساريين العراقيين؟

- بدون أي شك... كيساريين كانوا، إن لم تكن الغالبية العظمى من مثقفي العراق، وخصوصًا، الشعراء،

يعتبرون أنّ البعثي نسخة مزيفة عن الأصل، أي الشيوعي، أي اليساري الحقيقي... هذه كانت فكرة سائدة جدًا.

• السيّاب في إحدى رسائله في مجلة «حوار» عام ٦٤ انتقد البعثيين متهمًا إياهم بتقليد الشيوعيين...

- طبعًا، البعثي كان نسخة باهتة عن الشيوعي...

• في كتاب ل هاني الفكيكي «أوكار الهزيمة» يذكر في الخمسينيات كيف كانوا يحاولون تقليد الشيوعيين.

- ما هو البعثي؟ انظر إلى سجلّه وقل لي.

• البعثي هو صورة الشيوعي المُقلّدة!

- هو الاشتراكي القومي، ممّا يقربه من صورة النازية الاشتراكية، وهي «القومية الاشتراكية»، طيب، لكي يرشّوا بعض التوابل على هذه الصفة عليهم أن ينتزعوا من الشيوعية بعض صفاتها، لذلك فالبعثي هو الشيوعي العربي، أو الشيوعي القومي، لذلك عند اليساريين الحقيقيين، كان البعثي منذ انطلاقه، منذ ظهوره، نوعًا من الشخصية المشوهة.

• ہاني الفكيكي من رواد الفترة آنذاك، يذكر هذا الموضع نفسه...

- يذكر هذا الموضوع؟ أنا لا علم لي بذلك.

• إنّه يذكر «العقدة» هذه في الخمسينيات، وفيما بعد عام ٦٤ انتقد السيّاب البعثيين، قائلًا... إنّهم

يقلدون الشيوعيين.

- السيّاب؟

• هو يعرفهم...

- وبدأ يكتب مقالات انتقدهم فيها...

• هذه بعدها... حتّى بعد• شباط يتهمهم بأنّهم مثقفو حكومة... يقلدون الشيوعيين... عندي هذا بخط يده.

- بين اليساريين كان البعثي يعتبر أوطأ طبقة من الشيوعي، هذا شيء مهم بشكل غير رسمي... لكن بشكل مُبطن. طيب والبعثي كان يقبل هذا الشيء لأنّه جديد على المشهد... فيقبل هذه المسألة، لكن بين الشيوعيين والبعثيين وإلخ وأحزاب أخرى كان هناك نوع من التفاهم الضمني (في نفس القارب ماشين نحو هدف) موجودًا بين المثقفين... وخصوصًا بين الشعراء.

• **هذه صارت بعد ٦٤.**

- ممكن، لكنّي أعتقد أنّ المسألة استمرّت، حتّى في السبعينيات في زمانكم أنتم.

• أيام «الجبهة» صارت بعدئذ خيانات... صار كل شيء كاذبًا وتغيّرت الخريطة، المواقع والطبقات أيضًا...

- صحيح، هذه المسائل الفاصلة جاءت فيما بعد، لكن الحالة التي نتحدّث عنها استمرّت حتى نهاية الستينيات حتى في زمانكم... تذكّر أنّ البعثيين الطالعين مثل سامي مهدي، حميد سعيد، عبد الأمير معلة وآخرين صاروا مدراء وحزبيين وحتّى نائب رئيس

الوزراء الآن... ما اسمه؟ «طارق عزيز»، كان ينشر جريدة بائسة يشتغل فيها سامي مهدي، قبل أن يزحف عبر دهاليز الحزب المظلمة ليحتلّ منصبه الحالي.

• **هل كانت لك اهتمامات سياسية قبل ١٩٦٣؟**

- سياسية، سطحية، بالنسبة لي كانت السياسة تحدث في الخارج، خارج العالم الذي أعيش فيه، والذي خلقته هذه الفترة. لا تنسَ أنّي كنت محمومًا بالكتابة والقراءة، خصوصًا بالكتابة، كتابة الشعر والقصة، والقراءة، والاكتشافات اليومية، وخصوصًا في الكتب الإنكليزية التي كنت قد بدأت اكتشف عالمها اللانهائي، والأسماء الكبيرة في الشعر والقصة العالمية، إذًا السياسة كانت مجرد طنين في الخارج، دويّ أحيانًا، وهياج يحدث وأشارك فيه شخصيًا وجسديًا ولكن فكريًا يبقى بالنسبة لي نوعًا من اللعبة التي لا تخصني بشكل حميمي أستطيع أن أقول، وأستطيع أن أقول أيضًا من جانب آخر إنّ السياسة بهذا المعنى؛ أي الأحداث بين قوسين، الأحداث السياسية هي التي كانت تهمني، والتي كانت رغمًا عني وعن الجميع في تلك الفترة؛ أصدقائي المقربين، كانت تجبرنا على الانتباه إليها، مثلًا مجزرة كركوك.

• **مجزرة كركوك في أي عام؟**

- في عام... أنا لا أعرف التواريخ... أنا جاهل بالتواريخ ولا أحسب حساب التواريخ ولكن مجزرة

كركوك التي حدثت بعد انقلاب الشواف.

• في عام ٦١ أو ٦٢؟

- ٦٢ لربما، ممكن التأكد من التواريخ... على كلّ، أحداث ضخمة من هذا النوع... أحداث جسيمة كانت تخترق الجدران وتجبرنا على المشاركة فيها وهذا هو المعنى النهائي للسياسة في تلك الفترة أي الحدث، الرجّة التي لا يمكنك تجاهلها وكانت هناك رجّات متتالية، وخصوصًا على مستوى الواقع، مثلًا عندما كنت أعود من المكتبة أو من المدرسة، يحدث أن أقابل مفرزة من الشرطة تفتش الجميع وخصوصًا الطلبة، وكثيرًا ما حدث أن انتهينا في السجن لمجرد الشك أو الريبة المزروعة سلفًا في أذهان الشرطة بخصوص أي واحد منّا نحن التلاميذ والشباب، أي أنّك كنت مشكوكًا فيك سلفًا، وأشياء كمنع التجول، الأحكام العرفية كانت سائدة دائمًا في مدينة كركوك، هذه كانت السياسة، بهذا المعنى، في حياتنا آنذاك... ويمكن أن أقول إنّ عدّة قصص منشورة لي في تلك الفترة تسجل لهذه الأحداث بهذا المعنى أيضًا.

• رغم هذا تبقى هناك قصة واقعية صغيرة، اللعبة السياسية، ممكن أن نسردها باختصار؟

- كانت لعبة صغيرة فعلًا، لم تدم سوى سنة أو أقل من سنة، كانت الشيوعية بالنسبة لي نوعًا من اللعبة فعلًا، لعبة ساحرة وقتها من الخارج؛ قشرة جذابة كنّا

نقرأ عنها، أنا كنت «باطنيًا» بشكل حقيقي في شبابي... صحيح... باطني بمعنى انتمائي الكامل إلى العالم الباطني للمتابعة الفكرية والشعورية والاكتشاف التدريجي للأشياء. لا تنسَ أنّي أتحدّث عن فترة كنت فيها شبه مراهق، أي أنّ اكتشاف المرأة مثلًا، الفتيات، المراهقات كان يحدث بنفس التواتر مع ما يتمّ من اكتشافات ذهنية أو شعورية أو حسية، نابعة من توازنات الكتابة أو اكتشافي للكتابة. هذا مهم بالنسبة إليّ، وكنت أفكر هكذا كما أتذكّر؛ المتوازيان، عالم الجسد، وعالم الأحداث اليومية؛ أي الإفرازات التي تحدث في الفتوة من اكتشافات عالم الجنس مثلًا وعالم الحب. وكان هذا العالم منفتحًا بالمناسبة ولم تكن هناك أي تابوهات، خصوصًا في المجتمع الآشوري الذي كان متحررًا بهذا المعنى بالمقارنة مع المجتمع العربي الإسلامي. هذه نقطة أيضًا، أعتبرها مهمة جدًا بالنسبة إلى تركيبتي الإنسانية ككائن وككاتب. الاكتشاف على مستوى الجسد والاكتشاف على مستوى المخيلة، وهذا ما كان يحدث آنذاك ويمكننا اعتبار مسألة صغيرة جانبية، كالشيوعية مثلًا التي كانت آنذاك، كما قلت فاتنة كقشرة وكلعبة، يمكننا اعتبار هذه اللعبة نوعًا من الملحق الثانوي بآلاف من الأشياء المهمة الأخرى التي كانت تحدث في الباطن وفي التراكيب الاجتماعية التي كانت تصقلني، وتغلفني آنذاك

بتلافيفها... أي حديث السياسة.

• **أين كنت عندما حدث انقلاب ٦٣؟**

- في كركوك... كنت في قلب الانقلاب بالمناسبة.

• **فاعل أو مشارك؟**

- لا، مشارك طبعًا... ها ها ها، هذه تحتاج إلى سرد قصة: الانقلاب انعكس بشكل عنيف هادر في حياتنا آنذاك، وكل من عاش مجزرة كركوك سيقول لك إنّها كانت حدثًا لا ينسى، لأوّل مرّة ترى الموت الحقيقي وعبارات أصبحت نوعًا من الكليشهات في اللغة العراقية في تلك الفترة، كالسحل، انطلقت من هناك، رأينا رجالًا يسحلون مربوطين بالشاحنات العسكرية وجماجمهم تطرق الأرض، ما زلت أسمع صوت الارتطام، هذا ما سمّي بالفرهود، أي فعلًا «فرهود» المدينة. المدينة كلها «أبيحت» للفرهدة والأحداث والتفاصيل التي تتعلق بتلك العملية أي الفرهود الجماعي، لا يمكن الحديث عنها... لا يمكن وصفها إلّا بالكتابة، كل ما يمكننا أن نقوله هو إنَّ هذه... كانت الرجّة، رجّة حقيقية، زلزالية في أعماق باطن كركوك. وتلك الهزّة غيّرت معنى السياسة بالنسبة إليّ على الأقل، إن لم يكن بالنسبة للكثيرين بشكل نهائي، لذلك لا أعتد كثيرًا بما يقوله أي كاتب عن السياسة وأعتبره نوعًا من الهزل إن لم يذكر تلك الرجّات التي تصطدم بكلمة السياسة، أي على المستوى الإنساني في النهاية... هكذا أفكّر سياسيًا، أي

على المستوى الإنساني دائمًا ولربما هذا عائد إلى طبيعتي، وطبيعتي تكوّنت من هذه الأحداث التي تطبعك بميسم قوي جدًا لا يمحى لربما إلى الأبد عندما تراها وأنت في عمر معين، عمر حساس جدًا بين السادسة عشرة والثامنة عشرة مثلًا، قبل أن تبلغ العشرين، وأعتقد أنّ كل كاتب في النهاية يتغذّى من تلك البصمات المطبوعة في أعماق ذاكرته والعائدة إلى تلك الفترة من حياته.

• ولكن لم تذكر التفصيل الميداني؟ أنت قلت بأنّك كنت في قلب الانقلاب؟

- كنت آمل أن أختزل كل التفاصيل لقصة مقبلة، أو لقصيدة مقبلة. والحقيقة كما أراها الآن... أنّني أفعل ذلك دائمًا، أي أنّني حتى في قصائد معينة أكتبها أجد أنّها تحمل في الحقيقة شيئًا من تلك البصمات ولكن ليس بشكل مباشر، والشعر دائمًا غير مباشر أي أنّ هناك أشياء معينة تكتب عنها لأنّها تلح عليك بعاطفة معينة، أو بحد معين من التعاطف، وقد يكون ذلك الإصرار على ذلك الحد المعين من العاطفة وتلك التفاصيل التي ترسبت في ذاكرتك في فترة معينة، قد تكون كلها مؤشرات ودلائل تعبّر عن تلك الفترة من حياتك عندما كنت شابًا في حالة التكوّن... أحسن تعبير.

• مثلًا... أتذكر الانقلاب بطريقة أخرى... كنت أنا صغيرًا جدًا وكنت أفلح مع إخوتي في زراعة البطيخ

وكنت مجبرًا على العمل... جاء أخي على الدراجة وصاح من بعيد: «مات الزعيم»، هنا كما ترى لقد عشت الانقلاب الدموي بهذه الطريقة، الزعيم مات؟

- بالضبط، سأقول لك شيئًا... في الحقيقة إن ذكرك للدراجة ذكّرني بشيء... غريب جدًا... ولكن التجارب في النهاية... لها نقاط المشاركة دائمًا... كنّا جالسين في المحلّة، عدد من الفتيان نتحاور كالعادة بشكل هياجي، ونحاول كالعادة أن نصطاد بضع فتيات شاردات هنا وهناك، هذه كانت حياتنا اليومية، عندما ظهر صديق لنا على دراجة حاملًا على كتفيه جهاز تلفزيون، وكاميرا على عنقه... طبعًا هذا مشهد، بدا خرافيًا أو أسطوريًا، ممّا حدا بنا لسؤاله عن المسألة وكيف حدث ذلك، فذكر لنا الفرهود، وقال لنا أن نسرع قبل أن ينتهي الفرهود، لأنّ المدينة كلّها أبيحت للسرقة، والقتل والسحل وإلخ...

• أسألك عن شيء، تحدّثت في إحدى قصائدك عن صديق خرج من السجن وكان يحمل صرّة، ومات في تشيكوسلوفاكيا وكتبت عنه في كتابك «الحياة قرب الأكروبول»، هل كان هذا في عام ٦٤، ٦٥؟

- لا أعتقد، لا أتذكر بالضبط، هذا الصديق كان اسمه عبد الستار الدليمي، كان شاعرًا شيوعيًا وقد أصدر ديوانًا ودخل السجن، قصة معروفة، وكنت أعرفه جيدًا في بغداد وكتبت القصيدة طبعًا في سان

فرانسيسكو بعد سنوات طويلة كما قلت في المقالة التي تشرح ترتيب القصيدة في مجلة فراديس، لكن عبد الستار الدليمي كان رمزًا بالنسبة إلى الشاعر الشيوعي اليساري الذي يبيت في السجن، ويصبح السجن نوعًا من العقدة، حتّى من العقدة السحرية بالنسبة للشيوعي... تلاحظ في الأدب الشيوعي العراقي والعربي بشكل عام، إن لم يكن العالمي، أنّ له عقدة كبيرة وهي السجن. ويعتبر السجن نوعًا من الشرف، نوعًا من الشهادة، طيب، لكنّني أرى في تلك الشهادة وجهًا ثانيًا، أرى نوعًا من المازوخية الآن، ولكنّي في تلك الفترة كنتُ بصراحة معجبًا بهؤلاء المدمنين على ارتياد السجون وأحبّهم بشكل خاص، وكان عبد الستار الدليمي صديقًا لطيفًا جدًا، كان إنسانيًا بشكل، طبعًا سافر بعد ذلك، بعد تعذيبه في السجون لفترة طويلة... سأقول لك شيئًا أتذكره الآن، مثلًا الشاعر الشيوعي، نعم... نعم إنّه مسألة تستحق دراسة في الشعر العربي، تصوّر أنّ شاعرًا شيوعيًا حتّى في أحلامه، يحلم أن يضاجع امرأة اسمها ناتاشا وليس فاطمة أو غزالة، أو سكينة أو عزيزة... مثلًا. كنت أضحك لأني أرى الفكاهة في هذا... كنت أرى نوعًا من السذاجة نوعًا من الرومانسية... المفرطة... نعم كان عبد الستار الدليمي يحدّثني مرّة قائلًا إنّه حلم البارحة أنّه يضاجع ناتاشا، من هي ناتاشا يا ترى؟ طبعًا في

النهاية... ذهب إلى بلد ناتاشا وقد أوقعته ناتاشا كما يبدو في السجن مرّة أخرى... تصوّر... نعم... الشاعر اليساري أعتبره نوعًا من مادة خامة للدراسة الآن، وأعتبر أيضًا... وأرجو ألا أكون قد خرجت عن الموضوع كثيرًا... إنّ ذلك النوع من الشاعر ما زال موجودًا عندنا، ما زال يكتب.

• بتلك الطريقة ولكن بحضور فقدَ...

- فقدَ كل الأسس، والأسس من تحته انهارت منذ زمن ولكن المسألة هي مسألة فهم خاص لجدوى الكتابة أو لفاعلية الكتابة... ويجرنا هذا لنبش الكتابة العربية بأكملها، وخصوصًا الشعر، وعلى أي مرتكزات تعتمد وخصوصًا من نسمّيهم ب «الشعراء الرواد» وكلهم يساريون أو شعراء قضية بشكل عام، أي أنّ «القضية»، هذا موضوع، هذه بؤرة رهيبة إذا غصنا فيها...

• وفاسدة...

- فيها فساد وفيها نوع من السذاجة أيضًا... نوع من البراءة كما أعتقد لكنّها بؤرة، لو بحثت في هذا الموضوع لوجدت أنّ أكثر الأدب العربي مكتوب بالاعتماد على ركيزة قومية، القومية هي القضية الكبرى، أي أنّك سلفًا قبل أن تكتب ينبغي لك أن تكون رتبت صوتك بحيث يلبس مسوح القضية. هذه نقطة جرتنا إليها الأحاديث عن أصدقائنا «مدمني السجون»...

• لكنّنا نتكلم عن الناس الذين يعتمدون على فقدان الذاكرة في الكتابة؟

- ما عدا محور واحد. إنّه الانفصام.

• متى بدأت تنشر في «أبناء النور»؟

- رجاء، لا تذكر لي مجلة المكفوفين... لا أدري لِمَ ذهب السيد سامي مهدي في كتابه إلى مجموعة المكفوفين المساكين، ولم يذكر مثلًا أنّي نشرت ما يقرب من خمسين قصيدة في مجلة «شعر» وغيرها ويذكر لي بدل ذلك كتابات تافهة، كنت أكتبها للفكاهة في المقهى وأعطيها مجانًا لمحرر جريدة المكفوفين المساكين التي تحدّثت عنها... أعتبر هذه الكتابات ليس لها أيّة قيمة.

• لقد ذكرت هذا الموضوع، هذا صحيح، وهذا لربما الشيء الإيجابي الوحيد في كتابه، فمن خلال هذا، أعرف متى حاولت أن تعمل في الصحافة، متى وصلت إلى بغداد تقريبًا.... وصلت إلى بغداد... هل تتذكر اللقاءات الأولى، الأجواء الأولى الأسماء...

- يبدو أنّ كثيرين من الأدباء العراقيين كانوا يعرفونني، لأنّي كما قلت كنت أنشر كثيرًا في «الآداب»، ومجلة «شعر» والمجلات اللبنانية والعراقية والأردنية وإلخ... كنت نشيطًا جدًا بهذا المعنى، في النشر... نشرت قصصًا كثيرة لا أذكر أين وليست لدي حتى نسخ من المقالات والقصائد والقصص التي نشرتها هنا وهناك،

كنت أبعث الكثير من الأشياء من كركوك... ولكن كما قلت كان الكثيرون يعرفونني سلفًا، وكان هؤلاء الأصدقاء حيويين، حقيقيين بشكل خاص.

• **هل تتذكر الأسماء...**

- أوّل من كنت أعرفه بالمراسلة هو عبد الرحمن الربيعي الذي كان يحرر الصفحة الثقافية في «الأنباء الجديدة»، حيث نشرت مقالات، قصصًا كثيرة. وكان هناك مقهى البلدية حيث كان الجميع: عبد الرحمن طهمازي، شريف الربيعي، خالد يوسف.

• **خالد يوسف في الشارقة الآن، كان حاضرًا حينما تسلّمت «جائزة الإبداع» لي ولك قبل أعوام.**

- لقد كان خالد يوسف شابًا لطيفًا... شاعرًا موهوبًا، لا أدري ما حدث له. وطبعًا عبد الأمير الحصيري، بعد فترة كان هناك جان دمو...

• أيضًا وصل من كركوك!

- وكثيرون جدًا، جميع الجوقة الستينية والخمسينية...

• **حدّثتني قبل فترة عن لقاءات في مقهى البرازيلية والبلدية مع «البريكان».**

- نعم البريكان كان يجلس عادة في النورماندي، وهو مقهى خاص منعزل تقريبًا، البريكان كان يجلس هناك دائمًا، وكنت أراه دائمًا بصحبة مجيد ياسين.

• **رشيد ياسين؟**

- لا، رشيد هذا كان أخاه. مجيد ياسين كان مثقفًا جيّدًا وقد ترجم مسرحية لجويس ورواية «المحاكمة» لكافكا وقد قرأت مخطوطات هذه الكتب، وكان يبحث عن ناشر ولا أدري إذا كان قد نشرها فيما بعد، لكنّه كان يعرف الإنكليزية جيّدًا وكنّا نلتقي كثيرًا، ونلتقي أيضًا بالبريكان الذي كان يحبّ الموسيقى الكلاسيكية بشكل خاص وكنت أنا نفسي بدأت باكتشاف الموسيقى الكلاسيكية، فكان هذا حديثنا المفضل عادة، ونادرًا ما نتكلم عن أشياء أخرى، ربما أحيانًا عن الكتابة الجديدة التي كنّا نقع عليها في مكتبة «أوروزدي باك» في شارع الرشيد. كان البريكان شخصية انطوائية منعزلة ولكن له أيضًا نكهة خاصة، وله فهم غير عادي للأدب، أي أنّه كان ما هي الكلمة؟ كان «انتقائيًا» وكان يتحاشى مقهى «ليالي سمر» الذي يبعد بخطوات من مقهى النورماندي، وقليلًا ما تراه في المقاهي الأخرى.

• **لماذا كان يتحاشاه؟**

- عفوًا، لا أعرف السبب لأنّه كان كما قلت انطوائيًا وكان لا يختلط بالكثيرين من الشعراء والكتّاب الموجودين في تلك المقاهي، والحقيقة أنّنا كنّا نختار من نشاركهم الحديث ولا تعتقد أنّ المسألة كانت «فرهودًا» هكذا، كما قد يدّعي البعض ممّن يكتبون عن الستينيات، لا كانت هناك جماعات صغيرة معينة بينها أواصر حقيقية وعلاقات ولكن الكثيرين ممن يرتادون

تلك المقاهي كانوا دخلاء أو هكذا كنّا نعتبرهم. كان البريكان من جيل أسبق وشاعرًا مختلفًا جدًا وأعتقد الآن أنّه كان يحتقر معظم من كانوا يرتادون تلك المقاهي، وأيضًا يحتقر كتاباتهم فكان لا يذكر اسمًا من الأسماء التي كانت شائعة آنذاك في جميع أحاديثه على الإطلاق. وكأن الأدب الساري لم يكن له وجود بالنسبة إليه وأنا أحترمه لهذا... لأنّه كان على حق كما يبدو، إذ أين...

• **أين الأسماء الطنانة؟**

- بالضبط، قلتها!

• **أسماء أخرى مثلًا، حسين مردان؟**

- أنا لم أعرف حسين مردان، عرفت عنه الكثير من خلال نزار عباس ورشدي العامل اللذين كانا صديقين حميمين له، عرفت قصصه وأحاديثه عبرهما لكني لم ألتقِ ب حسين مردان.

• هناك شاعر اسمه حساني علي الكردي، كان معروفًا بالستينيات.

- كان معروفًا نعم... واضح... رجل ضاع في بواطن الحركات السرية لكنّي أعرف قصة واحدة لحساني الكردي، كنت أعرف أخاه جيدًا وكان يرتاد «مقهى العظماء» دائمًا، حساني الكردي يقال: خرج من السجن، فاستأجر غرفة، في مكان ما من بغداد، كانت تشبه السجن بالضبط كما قال لي من زاروه في تلك الغرفة أي

كانت لها كوّة صغيرة واحدة مغلقة بالقضبان، هذا ما أتذكره عن حساني الكردي... مع الأسف، فقط.

• **هل كانت له دواوين شعر؟**

- كان ينشر في المجلات اليسارية آنذاك، قصائد موزونة ومقفاة... كان هناك كثيرون غيره، مثل موسى النقدي.

• **إبراهيم اليتيم؟**

- هاشم الطعان...

- وشاعر آخر... سمعان...

- الفريد سمعان... هذه أسماء، كانت موجودة واختفت نهائيًا لا أعرف كيف، وأخو رشدي العامل، ماجد العامل، كان هؤلاء يطفون على الصفحات الثقافية كالأسماك الميتة والأسماك الحية في حينها.

• **السمك الزوري...**

- (يضحك من الأعماق) نعم يا له من مرثية ما نتحدث عنه الآن، مرثية لهؤلاء الشعراء الذين أضاعوا المسألة، كانوا، ولربما عاشوا حياة أخرى، حياة لها قيمة لا أدري، لا أعرف شيئًا عن حياتهم، ولا أحد يتحدث عنهم على الإطلاق ولا أدري إذا كانوا يستحقون الحديث، فالشاعر كائن غريب، يختار هذه الحرفة العجيبة، هذه الحرفة الشاقة وكثير من الشعراء لا يصلون إلى أي نقطة، يتعبون في مفترق الطرق، يختفون هكذا، إذن مسألة المصير، مسألة حقيقية في

مجال الشعر، احذر أيها الشاعر عندما تختار هذه المهنة! هذه نصيحتي.

• **هناك شعراء آخرون اشتهروا... مثل «شفيق الكمالي» هل تعرفت عليه في تلك السنوات؟**

- كلا أنا لم أتعرف على شفيق الكمالي.

• ياسين طه حافظ؟

- لا... أعرفهم فقط بالاسم.

• أو علي الحلي؟

- هذا شاعر له ذراع واحدة على ما أتذكر؛ لربما رأيته في مكان ما... لا أعرف كيف فقد ذراعه. علي الحلي... كثيرون... كانوا موجودين هناك، وقد التقيت بعدد كبير منهم.

• **ماهر الكنعاني؟**

- هذا كان عسكريًا، على ما أعتقد. لم ألتقِ به، التقيت بخالد الشواف، بكثير من الباحثين العراقيين المخضرمين، كالآلوسي، عبد الجبار داوود البصري.

• **أين كنتم تسكنون؟**

- في بغداد... قرب ساحة الجندي المجهول التي اختفت الآن.

• **قريبة من السعدون أو أي شيء؟**

- بالسعدون، شارع السعدون، على بُعد خطوات من نهر دجلة.

• **العائلة كلّها انتقلت إلى هناك؟**

- انتقلنا وكما قلت كنّا نعيش في بيت صغير خلف السفارة السويسرية في منطقة الجندي المجهول، وعلى بُعد خطوات من دجلة حيث كنت أسير بمحاذاته إلى ساحة الأمة وإلى كرادة مريم، كنت أزور جبرا إبراهيم جبرا بين يوم وآخر... وأرتاد المقاهي... أحيانًا أبقى في المنطقة... مقهى كبير وجميل، كان يقع بالقرب من بيتنا، هو مقهى «الجندي المجهول»، حيث كنت ألتقي نزار عباس عادة ومنير عبد الأمير صديقي الحميم الجميل الذي كان أيضًا يجيد المشي، يعرف بغداد شبرًا شبرًا ويعرف حدائق جميلة، هي بارات بنفس الوقت، الخمسينيون فقط الذين كانوا يعرفون بغداد بهذا الشكل وليس الستينيين، إذ كانوا لا يعرفون بغداد.

• انشغلوا بالمظاهرات...

- بالضبط يبدو هكذا، لكن الخمسينيين كانوا من جيل آخر، يعرف بغداد من منطقة ذهنية خاصة تألقت في أيام الملك فيصل الأوّل، أي قبل الثورة. لذلك كانت لهؤلاء نكهة خاصة ومنهم البريكان ونزار عباس وصادق الصائغ الذي كان شابًا متمردًا آنذاك عندما عاد من جيكوسلوفاكيا كما أتذكر وكان يتذوق بغداد بهذا الشكل الذي أتحدّث عنه، شيء لا أريد أن أضبطه، لا أريد أن أضع يدي عليه كان عند هؤلاء، عند نزار عباس، رشيدي العامل، صادق الصائغ، محمود البريكان وآخرين وربما سعدي يوسف، هكذا كانت الجماعة التي عاشت بين

الخمسينيات والستينيات أو بالأحرى مارست شبابيتها بين الخمسينيات والستينيات، كانت لهم نكهة خاصة ويعرفون بغداد بشكل معين وكنت أنا فضوليًا بهذا المعنى وعندما يأخذونني إلى أماكن معينة وأصاحبهم في جولات خاصة في مناطق خاصة لا يعرفها جيلنا، كنّا نرتاد خريطة مجهولة، هكذا أتذكر نزار عباس الذي عرفت من خلاله الكثيرين، عبد الملك نوري، وموفق خضر، ذلك الجيل، ثمّ عرفت التكرلي في باريس فيما بعد وكان أيضًا من نفس الجيل، وأخاه نهاد التكرلي الذي كان بصحبته دائمًا.

• **متى تعرّفت إلى سامي مهدي؟**

- سامي مهدي... بعد قليل من وجودي في بغداد كما أعتقد.

• **وهل كان يتميز بالغطرسة، كما يعرف عنه الآن...**

- لا أعتقد، لا... كان شابًا لطيفًا ومرحًا وعليه نوع من البراءة... وكان يرتدي الملابس القديمة. تعرفت عليه بالطبع مع الآخرين.

• **كان صديقًا لموفق خضر في ذلك الوقت أيضًا؟**

- ربما، لا أدري... أكيد... لكن سامي مهدي، لم يترك لدي انطباعًا خاصًا سوى كونه شاعرًا شابًا لطيفًا ومرحًا.

• آنذاك...

- آنذاك، يبدو أنّه ظهر فيما بعد... بعد أن تركت العراق وصار ما صار إليه من الرتب والوظائف.

• هل كان حميد المطبعي آنذاك اسمًا معروفًا؟

- معروفًا ضمن جماعة معينة، التقيت حميد المطبعي في بغداد طبعًا... في مقهى ربما هو «العزاوي» مع موسى كريدي، وكنت في حينها مهتمًا بشيء واحد فقط، كيف أترك العراق وأتذكر أنّ حديثنا كان يدور حول هذا الموضوع ونصحني حميد المطبعي بأنّ أتظاهر بأنّني «سيد» وأترك العراق بصفتي رجل دين وكانت تلك الفكرة نوعًا من النكتة بالنسبة إليّ، لكنّه قال لي كما أذكر إنّ الكثيرين فعلوا ذلك؛ أي أنّك كرجل دين...

• رجل الدين ليس مطالبًا بحمل أوراق أو شيء من هذا القبيل...

- بالضبط... لكنه بنفس الوقت دعاني إلى النجف... وهكذا قمت بتلك الزيارة.

• قبل صدور مجلة «الكلمة»؟

- بعد صدور مجلة «الكلمة»، إذ إنّه أخذ منّي موضوعًا في هذا اللقاء، وأعتقد أنّني أعطيته قصة أو مقالة عن «توماس مان...».

• هنا أمامي العدد الأول... الحلقة الثانية... السنة الأولى مارس ٦٧ لديك فيه قصة منشورة.

- ولكن قبل ذلك لديّ شيء آخر ربما...

• ها... ها... هنا مكتوب: «سركون بولص قاص وشاعر شاب، ظهرت قصصه وقصائده في المجلات

الأدبية العربية...».

- أذكر أنّي أعطيتهم قصيدة نقدها شاذل طاقة وقال: إنّ فيها نوعًا من الزحاف. وهو لا يدري أنّ الزحاف أصبح فيما بعد، كما هو الآن، هو الوزن.

• وذهبت إلى النجف.

- نعم، ذهبت إلى النجف برفقة عبد القادر الجنابي الذي لم يتركنا ننام ليلة كاملة وكذلك حسين حسن.

• **ماذا كان يفعل؟**

- يهرج بشكل محموم جنوني لا يصدق.

• **صحيح؟**

- نعم، عبد القادر الجنابي كان نوعًا من اللولب المرح طول الوقت، حتّى الفجر في الحقيقة... لا أذكر ماذا كان الموضوع؟ كان دائمًا مسليًا وقد فوجئ به الجميع وأعني بهم، حميد المطبعي، موسى كريدي، زهير الجزائري، عبد الأمير معلة، وهم كانوا الجماعة التي تشرف على إصدار المجلة، مجلة «الكلمة»، وأيضًا يمثلون نوعًا من النخبة النجفية في ذلك الوقت.

• المعاصرة، المودرن في مدينة النجف...

- بالضبط، المعاصرة والمتحمسة لكلّ ما هو حديث، كانوا متحمسين جدًا لمجلة «شعر» مثلًا، ولقصيدة النثر، وكل ما هو جنوني وحديث ومتمرّد وهذا كان شيئًا جميلًا.

• نعود إلى بدايات تفكيرك الأول بالسفر، بالتأكيد

كانت لديك أفكار... تحوم حول السفر، القراءات، الجو الاجتماعي... اتصالات مع الآخرين في الخارج مثل يوسف الخال، هل يمكن أن تعود إلى خبايا الذاكرة؟

- فكرة السفر كانت موجودة في الهواء، ليس عندي فقط، وإنّما عند آخرين، كان جُلّ حديثهم يدور بأكمله حول السفر، ورؤية العوالم الأخرى، وكانت هذه دائمًا موضوع حديثنا في المقاهي أو في الاجتماعات الشخصية وخصوصًا بيني وبين جان دمو، كنّا أنا وجان دمو مدمنين على أحدث ما يصدر في الغرب، ومن المدهش أنَ كتبًا هائلة غيّرت مجرى الأدب الغربي الحديث، كانت تصل إلينا بسهولة، أوّلًا عن طريق الاستعارة الأبدية من مكتبات معينة، كمكتبة (مركز الدراسات البريطانية) في الوزيرية التي كنّا نزورها يوميًا أنا وجان دمو، حيث وجدنا مثلًا لأوّل مرّة... رواية روبرت موزيل «الرجل بلا مزايا» بترجمة ولكنز، ثلاثة أجزاء، شيء مذهل... أعمال تشيزاري بافيزي، والشعر البريطاني الحديث مثل تيد هيوز وغيرهم ممّا بدأنا بترجمته آنذاك، بدون أن ننشر هذه الترجمات إلّا فيما بعد. والمكتبة الأميركية في «المعسكر» التي كانت غنية جدًا...

- **في أي معسكر؟**

- منطقة «المعسكر»، هذا اسم محلة في بغداد، حيث بدأنا نكتشف الأدب الأميركي، كنّا قرّاء نهمين نفترس

الكتب وخصوصًا الكتب التي ترنّ صدقًا بالتوافق مع تركيبتنا الشخصية التواقة لكلّ ما هو جديد في ذلك الآن، أعتقد أنّ الكتب هذه التي أتحدّث عنها كانت بمثابة عوالم زاخرة رهيبة، خصوصًا وأنت في مقتبل العمر وأنت شاب في العشرين من عمره، كانت كانفجارات صواريخ في المخيلة، ممّا جعلنا نحلم بكلّ هذه الأشياء، عوالم فوكنر، عوالم فيتزجرالد، همنغواي، عندما تقرأ شيئًا، تلتهب مخيلتك إلى هذا الحد، تريد أن تجرّب ذلك الشيء بطبيعة الحال... أعتقد أنّ هذا كان سببًا قويًا لتفكيري الذي أخذ يتكاثف ملحًّا على مرّ الأيام منصبًّا كلّه على السفر. شيئان حدثا في هذه المرحلة.

• **يعني في عام ٦٦؟**

- في عام ٦٦ بالضبط، لأنّي سافرت في ٦٧. كنّا نتحدّث. مثلًا كان مؤيد الراوي مغرمًا بفكرة السفر إلى حد أنّه هو وإبراهيم زاير، أتذكّر في حديث، أنّهما كانا يفكران بالالتحاق بقوى المقاومة الأريترية، إلى درجة أنّ البعض منّا أخذ يلبس بدلات الكاكي.

• **نوع من التهيئة النفسية أو الاندماج مع الحلم؟**

- الدونكيشوتية، ولكن الدونكيشوتية نوع من البطولة أيضًا، كنّا نحلم بأقل ما يمكن من البطولة، على الأقل أن نكون دونكيشوت، أتذكّر ذلك الحديث، ثمّ جاء جان دامو إلى مقهى «إبراهيم»...

• مقهى «المعقدين»...

- سمّها ما شئت، جاء بشاب وكان هاربًا من الجندية، كلاهما كان هاربًا من الجندية في الناصرية... وحكى لي طريقة هرب جان دمو من الفندق بأن ألقى حقيبة سفره من النافذة وتلقفها صديقه المنتظر في الشارع وهبط جان من النافذة، قفز من النافذة لكي لا يدفع الأجرة «الباهظة» في ذلك الفندق الحقير. هذا الشاب الذي جاء مع جان دمو، كان يشتغل مهربًا، لأنّه كان جنديًا على الحدود لمدّة طويلة، اكتسب أثناءها الخبرة في التهريب، قدمني جان دمو إليه وتحدّثنا... هذا الشاب أعطاني فكرة أنّ الهرب ليس مستحيلًا من العراق. إنّ هناك طرقًا للسفر بدون جواز. طالت هذه الأحاديث بين يوم وآخر وفجأة زار بغداد يوسف الخال. أخبرني جبرا إبراهيم جبرا أنّه يريد رؤيتي وكان نازلًا في بيت جبرا، كانت هذه أوّل مرّة ألتقي فيها بيوسف الخال شخصيًا. كنّا قد تبادلنا عدّة رسائل، ونشر لي قصائد كثيرة في مجلته، وباختصار، قال لي يوسف الخال، إنّي أنتمي إليهم، إنّ لي مكانًا هناك عندهم، ممّا شجعني بشكل هائل. وقال لي إنّ مكاني الحقيقي سيكون ببيروت. وبعد أسبوع أو أقل جاءتني رسالة من توفيق صايغ وفيها أربعون دينارًا على قصة نشرها لي في العدد الأخير من مجلة «حوار».

• قصة «الواحة»؟

- لا، «الحافة»، ممّا شجعني أيضًا، في تلك الليلة ذهبت مع «شجاع العاني»... الناقد العراقي وشاب آخر رائع جدًا لم يكن أديبًا حقًا، إنّما هاويًا للأدب، ويدرس المحاماة اسمه «حكمت الدراجي». شجاع العاني حكى لي أنّ بيتهم يقع في القائم وهي قرية على حدود سورية وأنّ له أخًا وعائلة هناك طبعًا، أخبرني أنّ هناك من سيساعدني ويسهل أمر عبوري. وفي تلك الليلة، اشترى شجاع منّي يوميات كافكا بالإنكليزية بدينارين للإسهام في تجهيزات السفر، كما بعت كُتبًا أخرى ممّا زاد رصيدي وكنت مستعدًا، وأقلعت في اليوم التالي لتلك السهرة وجاء معي حكمت الدراجي كان صديقًا جيدًا وكان قلقًا بعض الشيء، لذلك أبدى لي رغبته في مرافقتي إلى الحدود ليراني أصل إلى هناك سالمًا، إلى قرية القائم. وهكذا كان...

• أعتقد أنّ هناك خلفيات أخرى عرفتها أنا بعد خروجك، يعني من ناحية الثرثرات في الوسط الأدبي...

- القيل والقال...

• ومن ناحية أخرى هناك ملحوظة كتبها الأديب موسى كريدي في مجلة «الكلمة» نتيجة هذا القيل والقال، قال فيها بما معناه، إنّك أديب جيد ومبدع وحُوربت إلخ... فهل هناك تأثير لهذا القيل والقال في دفعك إلى السفر؟

- قضية عويصة شائكة لكنّها مثيرة للاستجابة، نعم

كان الوسط الأدبي غريبًا آنذاك، تخيّل شخصًا يقرأ بنهم المؤلفات الحديثة التي تصدر في العالم في وقتها بلغتها الأصلية، تخيّل ثقافته، وكيف ستختلف وبأي بُعد شاسع عن ثقافة من يقرأ الجرائد العراقية وما تجود به المطابع البيروتية وبعض المجلات المصرية التي كانت وما زالت... حتى إذا قرأتها، مجرد سرقات أو ترجمات من الأدب العالمي من الدرجة الثانية... في كل مكان لك حاسد، والحسد والمنافسة كانت المحرّك للمعارك الكلامية والمعارك اليدوية أيضًا؛ لأنّ الجو كان عنيفًا جدًا. أنا أرى كل ذلك بشكل إيجابي رائع، ما دامت تلك الروح المشاكسة موجودة بين الشباب، فإنّ الأدب العراقي سيستمر، في النضوج والتعدد والاختلاف. أعتقد أنّ هذه الفترة التي نتحدّث عنها، وطبعًا نحن نتحدّث عن عام ٦٧ قبل حزيران والنكسة وما تلاها... جو مشحون، فورة جنونية، إيمان خطر بالأدب وقوة المخيلة... هكذا كنت أنا شخصيًا طاقة لا تنتهي. ليس في الكتابة والقراءة، وحسب، وإنّما في النشر أيضًا. كانت هناك أشهر يظهر لي فيها بضع قصائد هنا... قصة هناك، ترجمة هنا، في جريدة، مجلة، لبنانية، أردنية، عراقية، حقًا، نشاط هائل، كان طريقة للتنفيس. نعم، معارك لأنّ البعض، مثلًا عبد الرحمن الربيعي الذي كان حاضرًا ونلتقي كثيرًا، جاء إليّ يومًا بقصة يريد أن يبعث بها إلى توفيق صايغ للنشر في مجلة «حوار»،

وطلب منّي أن أكتب له رسالة لأني نشرت في مجلة «حوار»... اعتذرت عن ذلك، وأنا أتذكر أنّ عبد الرحمن بعث بعدّة قصص إلى مجلة «الآداب» ورُفضت كلها، هذا نعرفه...

• اطلعت على مجموعة كبيرة من رسائل لعبد الرحمن الربيعي إلى توفيق صايغ من أجل النشر، في حين أنّه كان كل الوقت يتحدث عن مجلة «حوار» باعتبارها مجلة مخابرات غربية.

- طبعًا... بدون أي شك، لكن هذه حقائق أقولها بكل أريحية، ففي هذا العمر لا يمكن أن نحمل صغائر من هذا النوع، لكن شيئًا يجب أن يذكر... حدثت عدّة صدامات بيني وبين عبد الرحمن الربيعي المرّة الأولى في مقهى البلدية وهذا ما حكى عنه المرحوم موسى كريدي...

• وليس في جامعة بغداد؟

- في جامعة بغداد، نعم، قبل ذلك، في كلية التربية.

• أيضًا مع...

- بالضبط، وفي تلك الجلسة كانت هناك تلميذة جميلة جدًا كنّا جميعًا مغرمين بها اسمها شهرزاد، طلبت من جان دمو أن يقرأ لها قصيدة وبعد إلحاح طويل وكان جان دمو مغرمًا بها بشكل ويحدق فيها طول الوقت وكانت جميلة، قرأ لها قصيدة «فمك حمار كهربائي». قصيدة حب لشهرزاد! وكان عبد الرحمن هناك، موسى كريدي، مؤيد البصام وتامر مهدي، وكان تامر مهدي هو

الذي جعل جان دمو يقرأ قصيدته التي كنّا نعرفها جميعًا... فكاهة بغدادية، وتامر مهدي كان سيّد الفكاهة البغدادية، ثمّ في مقهى البلدية... كنّا نتكلم عن القصص... وقد ظهرت لي قصة في مجلة ما، ممّا جعل عبد الرحمن يفقد لون وجهه ورأيت الغيرة لأوّل مرّة، وأقول لك إنّي اغتبطت جدًا، لأنّها دفعته إلى درجة أن أخذ يهاجمني بالكلام وبعد ذلك كنّا ندخل معركة الضرب بالكراسي، وكتب عبد الرحمن آنذاك في عدّة أماكن أنّه صفعني في تلك المناسبة... وكان يعتبر نفسه ملاكمًا، بحيث لا أحد من الأدباء يستطيع أن يتحداه، إنّي أقول لك، وأنا قلت لعبد الرحمن في وقتها إنّي لو أردت، لو غضبت، سأطيح به ولن يتوقف الأمر عند اللكمات ولا تفيده خبرته في الملاكمة البائسة، إذا حدث أن غضبت، هذه كانت الحادثة كما تحدث عنها موسى كريدي. آخر لقاء كان بعد الهزيمة، بعد النكسة، وأعتقد أنّ هذا هو السبب الرئيس الذي أعطاني الشحنة الأخيرة والقناعة بالسفر. كنّا في مقهى «السمر»، عمران القيسي الذي كان يتبعني طول الوقت وكان صديقًا جيدًا وحتى يحفظ قصائدي ويقرأها بدلًا عني. فجأة شعرت أنّ الجو بيننا كان مشحونًا، كان هناك أدباء كثيرون، لكنّي أقول لك إنّني شعرت بهذا عندما جاء عبد الرحمن الربيعي بالعدد الأخير من مجلة «حوار» وكانت فيها قصة لي، ولم يستطع أن يستوعب نفسه. عمران القيسي نفس

الشيء، انقلب عليّ فجأة...

• **هل هذا له علاقة بالإشكالات مع مجلة «حوار»؟**

- دعني أحلّل الموقف بالشكل الذي أراه، إنّ هذه النكسة التي كانت فعلًا نكسة أيقظت شيئًا في الجميع، توترت جميع الأجواء... في كل الاجتماعات مع صديق أو قريب، كان هناك نوع من الصدمة المجمدة في الهواء، تجعل بغداد كلها أكثر رهبة، اسودّ العالم في عيوننا، بحيث انعكس كل هذا على تصرفاتنا مع بعض، وفجأة استيقظت عصبيات معينة، وأنا أعتقد أنّ الشعور القومي هذا والهزيمة على يد إسرائيل جعلت أشياء صغيرة تظهر...

• **تطفو على السطح...**

- بلا شك، وهذا أيضًا طبيعي لأنّ الرجّة كانت هائلة، بعض الأدباء هناك بدؤوا يتهسترون، كانت هناك هستيريا حقيقية وأعتقد أنّ بعض الشعور الإسلامي المرتبط أيضًا أصلًا بالشعور القومي في الطبقات الدنيا طغى على السطح أيضًا، ولربما أيضًا لأنّني كنت مسيحيًا، بدون وعي أو بوعي أو بشبه وعي، كان هناك إحساس بأنّ هذه النكسة جاءت ضد العرب من عدو للعرب وفي المخيلة العربية ما زالت الفكرة القائمة... راسبة أنّ الصراع دائمًا بين الإسلام والمسيحية...

• أي الصليبيين...

- «الصليبية» وآثار ما تركه الأتراك في أوروبا...

المحسوبون مسلمين (وهم مسلمون طبعًا). وطبعًا الغربي بقي إلى الآن، وهذا يمس الحاضر بشكل عميق، عندما يفكر بالإسلام، يعي ما فعله الأتراك في أوروبا عندما استعمروها، أعتقد أنّ هذا تحليل صحيح... وقتها شعرتُ بالضجر، لأنّني لم أجرّب، ولم يخطر ببالي ولو لحظة واحدة مع أصدقائي الشعراء الأدباء... التفرقة على أساس الدين... تعرف، في تلك الفورة نحن لم نكن رومانسيين فقط، وإنّما نذهب إلى ما وراء الحدود القومية والدينية وإلخ... خصوصًا أنا الذي كنت غارقًا في الأدب، اقرأ «هنري مللر» الذي سينقذك إلى الأبد من هذه المشاعر... من التفكير بهذا الشكل الضيق. إذن أعتقد أنّ كل هذه الأسباب كانت فاعلة... ونحن لا نفعل شيئًا مصيريًا إلّا بعد أن تتجمّع عوامل هائلة على كل المستويات.

• **تحدّد مصير خطوة قادمة...**

- وتحرّكك بتلك القوة بحيث تدفعك نحو الحدود العراقية السورية...

• **هل يمكن أن تتحدّث بالتفصيل... يعني وصلت إلى القائم... بعدها دخولك، سفرك، بالتفصيل.**

- التفصيل مشكلة لأنّي سأحتاج إلى كتاب!

• **لقطات... لقطات...**

- هناك تفاصيل كثيرة جدًا... اللقطات المهمة... باختصار، وصلت إلى القائم وتركني الأخ حكمت

الدراجي في الرمادي ورجع إلى بغداد. وكنت وحدي في القائم، نزلت في بيت شجاع العاني عند عائلته الكريمة، كانوا كرماء حقًا، قابلت أخاه... وكنّا نذهب في الليل لندخل الصحراء، تحت النجوم نتحدّث، ويجعلني آلف المكان. وهكذا أعطاني إرشادات كاملة بحيث أصل إلى الحدود...

• هل كان هناك دليل؟

- لا. ليس الأخ وحده، بالنسبة لأهل القرية، كانوا يتعاملون بالتهريب كما يبدو، كانت قضية التهريب بالنسبة إليهم شيئًا عاديًا، ذلك أنّ أكثريتهم كانوا مهربين، وكتبت عن هذا في قصيدة...

• كتبت عن هذا عدّة مرّات...

- سهلة كانت، نوعًا من البوصلة الخيالية... تجعلك تعرف الاتجاه حسب المعلومات، لا لم يأت معي أحد. هناك دليل في القصيدة، لكنّه سيفيدني هناك أكثر... لأنّني بالرغم من كل التعليمات ذهبت وكأنّ أحدًا لم يعلمني شيئًا وهكذا تحدث الأمور، ولكنّي في وسط الصحراء، رأيتُ سيارةً تخرج من غيمة كبيرة من الغبار، «سيارة مرسيدس»، وعندما وصلت إليّ كان فيها شرطة سوريون... وهم الشرطة الذين أوصلوني إلى حدود الحسكة، مقبوضًا عليّ طبعًا... مع شاب كان يحاول الهروب بدوره إلى العراق... شاب سوري كان قد قبض عليه وأرجعوه إلى بلاده...

• وأنت أخذوك إلى البلاد التي كنت تقصدها؟!

- وصلنا إلى نقطة التفتيش، رفعوا اليد الخشبية ودخلنا سورية، وذهب الشرطيان ليدخنا سيكارة ويتحدّثا مع بقية الشرطة... وبقيت أنا في السيارة مع الشاب، مرّت عدّة دقائق، وأدركت أنّني نُسيت فخرجت من السيارة على حافة مركز الشرطة كان ثمة مقهى... جلست في المقهى وطلبت شايًا، جاءني صبي يصبغ الأحذية، طلبت منه أن يصبغ حذائي، مرّت عشر دقائق ولم يأت إليّ أحد، وكنت أفكر أنّهم لربما سيتذكرون أنّي موجود... ويريك هذا مدى انتباه الشرطة السورية على الحدود! هكذا أشكر ذلك الشرطي الذي أدخلني البلاد... بسيارة مرسيدس... بعد أن بدأت رحلة على القدمين. هكذا دخلت سورية. وبعد ذلك لبنان.

• أريد التفاصيل بشكل دقيق... الحسكة... القهوة... عندما صبغت حذاءك دفعت بالليرة أو بالدينار...

- لا كانت معي دنانير، سألت صاحب المقهى: أين أصرف دنانير عراقية... فأشار إلى الجهة المقابلة من الشارع... دكان سجاجيد عليه قطعة مكتوبة... «نغيّر الدينار بالليرات»، هناك ذهبت. جلست مع تاجر السجاجيد وعندما بدّل دنانيري الستين أو السبعين كانت هناك كومة كبيرة من الليرات... ويبدو أنّ الدينار العراقي كان في عزّه آنذاك.

• وأين ذهبت في نفس اليوم؟

- عندما خرجت من دكان السجاد، كان هناك سيارة أُجرة تاكسي ينادي سائقها «حمص» راكب واحد... جلست إلى جانبه وهكذا مضيت إلى حمص ومن هناك إلى حلب ثمّ دمشق.

• متى كان هذا، مساءً؟

- بعد الظهر، الساعة الواحدة أو الثانية تقريبًا.

• عبرت الحدود في النهار؟

- لا، في الفجر... الساعة الرابعة فجرًا.

• ومتى وصلت إلى دمشق؟

- في المساء. ذهبت إلى حلب أوّلًا من حمص، ونزلت في فندق «سليمان» في حلب...

• أمضيت الليلة هناك؟

- في اليوم التالي جربت الكباب الحلبي السوري، وتجوّلت في المدينة ووجدت محطة سيارات إلى دمشق.

• عندما وصلت إلى دمشق، هل ذهبت إلى فندق معين؟

- كان شجاع العاني قد أعطاني عنوان فندق يديره ابن عم أو ابن خال له... وكان عراقيًا، لكنّه فندق مناسب ورخيص جدًا، وكنت أنام في غرفة، ينام فيها اثنان أو ثلاثة آخرون على الأرض وينطلق شخيرهم ليلًا، بسمفونية غريبة حقًا... كان أكثرهم جنودًا أو

قروييين آتين من الريف.

• **كم كان سعر الفندق** آنذاك؟

- والله لا أتذكر... رخيص جدًا... تصوّر، ما هو الفندق العربي الرخيص؟ لربما ٥٠ فلسًا، ٥ ليرات؟

• **في العراق كان الفندق «الجيد» مائة فلس.**

- ١٠٠ فلس، ممكن، خمس ليرات أو ليرتان. وصلت ونمت في هذا الفندق مع أربعة أشخاص يشخرون في الليل..

• **كيف اتصلت مع الأصدقاء والمعارف... عندك محطات معينة في رأسك... خابرت جريدة الثورة، محمد عمران... محمد الماغوط؟**

- ممدوح عدوان. طلع عليّ وكان يعرفني اسمًا، وكنت أعرفه اسمًا، جاء رأسًا والتقاني ومن هناك دخلنا حانة فيها عشرات الأصدقاء يعرفونني وفجأة دخلت في نقاش حاد جدًا مع شيوعيين وفلسطينيين وفي التركيبة الكاملة للمثقفين السوريين في ذلك الوقت، صادقت الكثيرين، لأنّني كنت كما قلت شابًا يقظًا حيويًا، فكاهيًا أيضًا، وكنت قد نشرت عدّة قصائد لا بأس بها آنذاك... ويعرفني بعض المثقفين وخصوصًا الشعراء، التقيت هناك بشاب رائع لا يكتب، لكنّه يهتم بالثقافة وخصوصًا بالسينما اسمه «أسامة عاشور» هذا الشخص كان مصيريًا في حياتي، فجأة كانت هناك صداقة عميقة جدًا، كأنّنا نعرف بعضنا منذ سنوات. هذا

الأخ جاء معي إلى الفندق ووبخ صاحب الفندق بشدّة لأنّه جعل شخصًا مهمًا مثلي ينام مع هذه «الحثالة» كان أسامة عاشور إنسانًا شجاعًا وصاخبًا وضخمًا «كلكامشيًا». كانت له مزرعة في حلب، كما أعتقد، لكن كان آنذاك في دمشق وله صوت قوي في كل مجلس. من خلاله التقيت بفاتح المدرس الذي قضينا معه سهرة على سطح العمارة التي يسكنها تحت النجوم، وتحدّى فاتح المدرس كلًّا منّا أن نقفز من العمارة... الطابق السابع أو الثامن، أو أكثر. فجأة عرفت الجنون السوري. طبعًا، لنا خبرة طويلة بالجنون الفكري الذي يتحوّل فجأة إلى جنون فعلي. هكذا التقيت بشخصيات غريبة جدًا، وفي اليوم التالي نقلنا حقائبنا إلى «فندق دمشق» الغالي، درجة أولى كما أعتقد... بقيت ليلة هنا. تحت فندق دمشق كانت سيارات التاكسي...

• **إلى لبنان؟**

- إلى لبنان، نزلنا ذات ليلة بعد أسابيع... بقيت ما يقارب ثلاثة أسابيع في دمشق.

• **هل كنت قلقًا؟**

- أبدًا. مرة واحدة فقط كنت في السينما... ذهبت لأشاهد فيلمًا في سينما وأذكر الفيلم... كان اسمه «سأبصق على قبوركم» عن زنجي أميركي في قرية أميركية وبقية تفاصيل العنصرية. في وسط الفيلم... في الظلام... جاءت الشرطة السورية تفتش الهويات،

آنذاك قفز قلبي قليلًا... لكن كما أذكر، كان هناك بين سورية والعراق نوع من الاتفاقية. السفر بدون جوازات، لذلك عندما أريتهم هويتي، كانت عندي هويتان... لم يتداولوا الأمر كثيرًا. عندما عرف أسامة عاشور أنّني أستهدف بيروت وأريد أن أرى يوسف الخال، كنتُ حكيت له القصة، أقسم أنّه سيوصلني إلى بيروت، وقررنا في تلك الليلة... كنّا قد قضينا النهار في غوطة دمشق وسبحنا في بردى كذكرى أخيرة، ثمّ أعتقد كان لأسامة صديق، الملحق الثقافي السوفياتي في مكتب السفارة السوفياتية في دمشق، وقال لي إنّه يملك روحًا جميلة، وعنده فودكا رائعة مباشرة من روسيا... قررنا أن نقضي المساء عند الأخ الذي كان اسمه قرغزيًا، كالتمانوف أو سروالوف، صحيح، أعتقد أنه كان سروالوف، لكن سروالوف هذا كان إنسانًا جيدًا، وبعد هذه السقاية السخية، ذهبنا لنتعامل مع سواق السيارات. طبعًا الأخ الكلكامشي، وليس أنا، الذي له طريقة طغيانيّة في النقاش، وهو حقًا يعرف كيف يناقش، رجل الشارع، أعتقد ب٥٠ ليرة قبِل السائق أن يوصلني إلى... الحدود... إلى المصنع... المدخل الحدودي إلى لبنان. وعليهم أن يتركوني قبل المصنع... السيارة تدخل... وتنتظرني عند خرابة في داخل الحدود، على بُعد ميل، أو نصف ميل أو شيء من هذا القبيل. لكن عليّ أن أدور حول الحدود بعيدًا عن

النقطة، نقطة التفتيش، وأغتنم الفرصة لكي أقفز فوق السد... وفوق السد كان هناك طريق ترابي تمر به سيارة جيب حراسة في كل نصف ساعة، هكذا قال لنا السائق الذي كان خبيرًا في هذه الأشياء... رأيت السيارة تمر... قفزت في الظلام إلى أن وصلت إلى الخرابة... البناية الناقصة التي كانت تلي نقطة التفتيش، على بُعد ميل أو عدة كيلومترات وهكذا... احتفلنا احتفالًا رائعًا... بأنّ طرقنا على باب أوّل حانة.

• كان أسامة معك؟

- طبعًا، أسامة جاء معي إلى بيروت، أوصلني إلى مكتب مجلة «شعر» وقال ليوسف الخال... أنا أوصلت لك سركون بولص وهو أمانة في يديك... وقال الآن إنّي راجع إلى حلب، رجل بطولي، كثيرًا ما فكرت أن أهدي له كتابًا، لكنّني أشعر دائمًا أنّ الكتاب ليس جديرًا به. أسامة عاشور. أعتقد أنّه أصبح ممثلًا فيما بعد، لكنّني أرجو أن يكون جيد الحال ومعافى في مزرعته بحلب.

• وصلت إلى يوسف الخال، هل قال لك: أهلين وسهلين وحضنك...

- لا، أبدًا... يوسف عاملني كأنّي كنت البارحة معه، أو كنت في مكان أليف، عاملني بكل أريحية، واستقبال بدون فنطازيا هكذا بدأت رحلتي إلى بيروت.

• طبعًا بيروت لعبت دورًا أساسيًا آنذاك في حياتك...

- أعتقد أنّ بيروت كان لها تأثير ضخم عميق.

• **هنا، يُستحق التوقف عند هذه المحطة... احكِ لنا عن لقاءاتك هناك، ثلاثة أشخاص علاقتك كانت معهم بطريقة معينة، مستمرة، أدونيس وتوفيق صايغ ويوسف الخال...**

- التقيت ب توفيق صايغ في بيروت مرتين، مرة في «هورس شو»، ومرة في بيت حليم بركات، أقيمت هناك حفلة. كما التقيت بتوفيق صايغ مرة أخرى فيما بعد، في بيركيلي بعد سفري إلى أميركا... طبعًا كنتُ دائمًا مع أدونيس، ويوسف الخال، هذه كانت دائرتي: الحمراء... مكتب النهار... حيث كان مكتب مجلة «شعر»، كنت هناك كل يوم في الصباح وبعد الظهر مع أدونيس عادة... وطبعًا كان لي هناك أصدقاء كثيرون، أجملهم وأعظمهم كان بول غيراغوسيان الرسام اللبناني... وكان كأخي الكبير... وكان دليلي الحقيقي في أعماق بيروت لأنّ بول كان يعرف الجميع.

• **هو بيروتي؟**

- نعم بيروتي، لبناني، بول كان كالمكوك، يعرف القاضي والمحامي والفنان ومخرج السينما والشاعر والأديب، يعرف الجميع وبينهم أجانب كثيرون، من خلاله، مثلًا، ذات مساء في «هورس شو» التقيت بنت غاليمار الناشر الفرنسي، وكانت امرأة رائعة في طريقها إلى أفريقيا لتبيع الإنسكلوبيديا، موسوعة لاروس،

وكانت شابة رائعة... طبعًا بول كان يعرف الجميع... وحياة حاشدة... كانت الحياة البيروتية آنذاك. مثلًا كان هناك فنان شاب رسام اسمه نبيل مطر وهو مصري من الإسكندرية... أعتقد أنّه سافر فيما بعد إلى هولندا... شخص جريء جدًا، معرضه الأول أغلقته الشرطة رأسًا بعد نصف ساعة من افتتاحه، بسبب هجومه على الرموز الدينية، مثلًا امرأة حبلى مصلوبة... شيء من هذا القبيل كما أتذكر... عشت مع نبيل مطر في شقة واحدة... كنّا نعمل الحفلات وندعو الأصدقاء، هناك التقينا بأصدقاء كثيرين جدد. آه بيروت... أينما ألقيت بمرساة ذاكرتك... انطلقت هناك قصص وحكايات.

• لنضع هذه المرساة عند الكتّاب والفنانين الشباب آنذاك، أعني مزايديك...

- كان صديقي الدائم سمير صايغ... كان شاعرًا آنذاك وفيما بعد أصبح يهتم بالخط العربي وتأثرت بذلك قصائده التالية، لكنّه آنذاك كان مثلي يطوف في عالم بيروت، كنّا مسحورين بالتحادث والنقاش ولقاء الأشخاص... وأعطينا بضع قراءات كما أتذكر وخاصة لكلية بنات مراهقات، أتين يسمعن شعرنا... وديع سعادة كان يكتب آنذاك، لدي قصيدة... عنوانها... «كلام من البصارة» تدور حول زوجة أخيه التي كانت بصارة حقيقية، وكل ما في القصيدة، نوعًا ما، هو ما قالته لي زوجة أخي وديع... عن عبور البحر وسفري القادم...

كنت أنا ووديع نلتقي كثيرًا، نتبادل القصائد ونقرأ لبعضنا كما يحدث بين جميع الشعراء. وكنا نأكل السردين مع القهوة الجيدة للفطور.

• السردين المعلب؟

- المعلب طبعًا، الرخيص، كنّا مفلسين، جاد الحاج أيضًا كان شابًا يحترف الوسامة والإغراء في المقاهي والاجتماعات الأدبية. نعم، صديق رائع جاد كانت له روح جميلة! وفيما بعد التقينا في اليونان وتلك قصة أخرى... بيروت... غادة السمان كانت شخصية رائعة ونعم كانت غادة السمان جميلة.

• كيف تعرّفت عليها؟

- تعرّفت عليها في لقاء كان يعقده كل جمعة المحامي «عبد الله الخوري» ابن الأخطل الصغير... وكان يحب الأدب ويكتب الشعر كان شاعرًا ومحاميًا في نفس الوقت، لذلك كان يدعو أشخاصًا معينين في «الماي فير» على سطيحة الفندق المواجهة لصخرة الروشة... وكان يقيم المآدب على الطريقة العربية الكلاسيكية.

• يجلس على الأرض.؟

- لا، بمعنى السخاء والكرم. والكلام عن الشعر وسط الشراب والطعام الجيد، هناك التقيت لميعة عباس عمارة لأوّل مرّة. أدباء كثيرون كانوا يأتون إلى تلك السهرات... انعقدت بيني وبين عبدالله الخوري صداقة جميلة جدًا وكان مكتبه قريبًا من ذلك الفندق الذي يواجه البحر،

كنت أشرب قهوتي هناك أحيانًا... وهناك التقيت بسعيد عقل عدّة مرّات، الذي كان ألمعيًا حقًا وأعتقد أنّه كان مثقفًا كبيرًا، ربما لا يظهر ذلك في كتاباته، لكنّك كنت تشعر في حضور سعيد عقل بأنّ هناك ذهنية وقادة جدًا تواجهك عبر الطاولة، وكان أيضًا شاعرًا له كل الفورة التي لدينا نحن الشباب آنذاك... أتذكر أنّه في حديث ما ذكر نيته في أن يصدر جريدة عربية، جريدة ليست كأي جريدة أخرى في العالم، كل خبر أو مربع منها يختصر جوهر الأحداث في العالم، ثقافيًا وسياسيًا واجتماعيًا وحضاريًا، من الطبيعي أنّ ذلك المشروع بقي حلمًا لكنّه أعجبني من هذه الناحية، هذه الفورة، الحلم المنطوق به، الإفصاح عن أحلامه أو تفكيره بصدق أو بشكل مباشر وذلك يدل عندي دائمًا على الحميمية، على أنّ الشخص الآخر في حديثه يريد أن يكون معك على المستوى، يريد أن يتحدّث إليك بصدق حقيقي... هذا هو حدسي. الرجل كان فنانًا في حديث الكلام. رياض فاخوري صديق رائع لطيف، سمح، جميل... كان شاعرًا أيضًا وكان يدور في حلقتنا وكنّا كثيرًا ما نذهب إلى بيت «أدونيس» بسيارته، أنا ورياض فاخوري أو سمير صايغ.

• **وقد كتب هذا عن تجربته مع مجلة «شعر»... وكتابته لم تكن جيدة أو عميقة.**

- أنا لم أدقق فيه، لكنّي اطلعت على الكتاب.

- هناك طبعًا تعرّفت على بلند الحيدري؟

- طبعًا، لأوّل مرّة... سهرنا أنا وبلند الحيدري ووضاح فارس الذي كان صديقًا وقريبًا منّي.

• كنت تعرف وضاحًا من بغداد؟

- لا، عرفت وضاح في مجلة «شعر»، لأنّه أبدى رغبته في مشاركتي بملف في مجلة «شعر» كنتُ أشتغل عليه، عدد خاص في الحقيقة عن الشعراء الأميركان الذين كتبوا ضد أميركا في فيتنام، أبدى وضاح فارس رغبته في أن يعمل رسومًا ترافق هذا الملف وهكذا حدث. وضاح كان شخصية ديناميكية جدًا، حيوية، يعرف مثلًا أوكار الليل في بيروت أو ما يسمّى ب «بيانوبار» حيث تستمر بالسهر إلى الفجر وهناك نساء دائمًا، وشخصيات بوهيمية شرقية وغربية. وهذا أتاح لي بُعدًا آخر من التجربة وهكذا استمرّت الليالي والأيام والحكايات... تبدأ لتموت ثمّ لكي تبدأ من جديد.

تعرّفت عن طريق أدونيس ربما كما أعتقد على البروفيسور «بولس نويا اليسوعي» الذي أنجز تحقيقًا جيدًا ل «كتاب الطواسين»، كما نشر تحقيقًا لمواقف أخرى للنفري، وهو الذي قدم لأطروحة أدونيس للدكتوراه وأشرف عليها. هذا الشخص عاش في تواضع الأستاذ الجامعي الذي يعمل في الظل.

ذات مساء أخذني أدونيس مع هشام شرابي وسمير الصايغ لنزور الأستاذ بولس نويا في بيته في الجبل، لا

أذكر اسم القرية... يعني في الجبل. وبالفعل كان يعيش في غرفة متواضعة جدًا، عارية الجدران، فيها سرير فقط وطاولة أذكر، وكان يلبس مسوح الراهب على طريقة الفرنسيسكانيين أو الجزويت، ومن حديثه وشخصيته بدا لي أنّه شخص مكرّس للتأمل والدراسة وحياة الرهبنة الفكرية. طبعًا كنت مصغيًا، قليلًا ما أشارك في الحديث كوني شابًا صغيرًا وكوني أشعر بالتواضع وبالرهبة والإصغاء والتعلم... كان انطباعي عنه أنّه رجل ذهب بفكره أو تأمله أو دراسته إلى حد الانقطاع.

• عن الواقع...

- لا، ليس الواقع، إنّما عن حياة ما نسمّيه بالحياة المدنية. حياة العمل والمغامرة. والأحلام والطموحات، وبقي هذا الانطباع في رأسي وبشكل غريب، فيما بعد التقيت قليلًا جدًا ممّن تركوا فيّ هذا الانطباع، وأريد أن أقول إنّه الشخصية التي أجد نفسي معجبًا بها... الشخصية التي كأنّما قطعت أواصرها مع التوافه أو مع الأشياء التي تفترض زماننا أو وقتنا، ووجد اللؤلؤة التي في الصدفة.

• **وتمسك فيها...**

- لم تفارق عيناه بريق تلك اللؤلؤة. هذه هي الانطباعات التي تركها عندي... وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنني أن أعبّر بها عن ذلك اللقاء. من

هناك أخذنا إلى نوع من الدير أو الصومعة وقمنا بجولة في أنحاء تلك القرية، وذات يوم ذهبنا لنلتقي وذلك الرسام الذي كان يعيش منعزلًا أيضًا في نوع من المغارة... في الجبل.

- **بصبوص؟...**

- لا، شفيق عبود... إنسان رائع أيضًا، أعطاني هذا الانطباع فعلًا كان يعيش في بيت قديم جبلي ضخم في ستديو هائل حجري خشن جدًا، جدرانه غير مطلية وعليها لوحات، كان يرسم تجريدات، تعبيرية لها ألوان مذهلة. نسيت أن أذكر أنّ نزار عباس رافقنا في هذه الرحلة، إذ إنّه كان يزورني آنذاك. كنّا هناك لنجري مع شفيق عبود لقاء لمجلة مواقف... وبدأنا اللقاء وأخذ أدونيس يسأله عن الفن العربي، نزار عباس فجأة قاطع الحديث لأنّه غضب غضبًا شديدًا أن يجري الحديث عن الفن العربي دون أن يذكر اسم جواد سليم. هكذا خربت الجلسة نهائيًا وانقطع الحوار... بالعنف العراقي المعروف، وتشابكت أمواج التوتر في تلك الصومعة الهادئة البعيدة في الجبل... الذاكرة شيء غريب، هذه الأشياء تطلع في الحديث. من خلال أدونيس التقيت بالكثيرين، أدونيس كان يعرف الجميع...

- **هناك شخصيات أخرى مثل شخصية خليل حاوي، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا!**

- طبعًا هذه كلها شخصيات معروفة وشعراء كانت

لهم سمعتهم آنذاك وما تزال. كانت الصدف تُلقي بنا في طريق بعضنا بين كل يوم وآخر... كنّا قريبين.

• هل عندك أشياء أخرى عن هذه الشخصيات مثلًا...

- أذكر رينه حبشي الذي زرته مع أدونيس. وكان حبشي طبعًا ينشر في مجلة «أدب» و«مواقف» ويعيش خارج بيروت، في بيت هو أشبه بالصومعة أيضًا. شخصيات أخرى، مثل صادق جلال العظم الذي أحببته كثيرًا وكنت معجبًا بكتاباته. عندما التقيت به أعطاني نسخة من كتابه عن الحب.

• الحب العذري؟

- كتاب جميل جدًا... طبعًا أنت إذا دخلت إلى «الهورس شو» القديمة الذهبية ستجد أنواعًا من الفنانين العالميين صموئيل بيكت زار «الهورس شو»... والحقيقة أنّ شوقي أبي شقرا أراد منّي أن أقابل صموئيل لأني أتكلم الإنكليزية وأعمل لقاء معه لجريدة «النهار»... طبعًا نسيت أن أذهب إلى لقائه... كنت مشغولًا جدًا.

• سؤال عرضي هذا... هل كنت آنذاك ليليًا؟

- ليليًا ونهاريًا... كنت قليلًا ما أنام... طبعًا الآن أنام أكثر... كنّا نسهر طول الليل. ونستيقظ بعد ساعة أو ساعتين من النوم الخفيف.

• هل التقيت عمران القيسي في بيروت؟

- لا، هؤلاء جاءوا بعد أن تركت لبنان، لكن زارني بعض العراقيين وأنا هناك... عباس كما قلت، وفيما بعد مجموعة من العراقيين كانوا إما يزورون ليبيا أو مكانًا آخر مارّين في طريقهم إلى بيروت، طبعًا أتوا إلى مجلة «شعر» ليسألوا عني. يبدو أنّ الجميع في بغداد كانوا يعرفون أنّني أعمل مع يوسف الخال... ماجد السامرائي، لطفي الخياط وكثيرون، ذهبت معهم إلى ملهى رخيص في ساحة البرج، ثمّ زارني عراقيون آخرون، بين فترة وأخرى.

• **هل رأيت هناك الشاعر النجفي؟**

- أحمد الصافي النجفي؟ لا، لكن الأب يوسف سعيد كان يحدّثني عنه وممّا أذكره أنّه كان يزوره في فندقه في بيروت كثيرًا.

• **ويقال إنّه كان يلبس صاية... أي اللباس العراقي التقليدي...**

- طبعًا، ولكن الشيء الذي بقي في ذاكرتي أنّه كان يضع جواز سفره على «البريمز»، الصافي النجفي.... وهذه حركة عراقية... بريمز، هذا موقف من الطراز القديم، كانت فكاهة عراقية فيها كثير من الرمزية، أن يحطّه على البريمز... جواز السفرّ أحببت ذلك منه. أنا أحب هذه التفاصيل... الأب سعيد كان يعرفه جيدًا كان معجبًا به.

• هناك الكثير من الحكايات يا سركون... بعد ١٤ تموز

٥٨ هاجر كثير من العراقيين إلى أماكن كثيرة من العالم.

- الهجرة الحقيقية بدأت بعد عام ٦٨.

• لا، قبلها...

- الحركة الفلسطينية... أمّا ٥٨، فهذه أشياء أخرى، أناس آخرون.

• وزراء، صحافيون، موظفون كبار، غالبية الملكيين خرجوا... هل التقيت بعضهم؟

- التقيت في مقاهي بيروت، في المقهى... كان السياسيون المنفيون يرتادونه بين فترة وأخرى، وحكيت مع وزير منفي... نسيت اسمه الحقيقي، مع بعض الأصدقاء... كان يسرد علينا حكايات وأنا أحب كلام الساسة... لأنّهم يرون العالم بطريقة أخرى، وهكذا كانت بيروت مليئة بكل الأنواع... شخصيات سياسية لربما جواسيس، لربما استخبارات.

• أنت هناك عشت أيامًا فعالة وأساسية وفي جو كنت تحلم به... أنت قلت في مكان ما إنّك تصوّرت بأنّك أمسكت العالم... حتّى اكتشفت أنّك لا، لم تمسك العالم، لا بد أن تخرج إلى مكان آخر هو العالم...

- طبعًا...

• هل تعطيني فكرة عن هذه المسألة، «البحث عن العالم»؟ تعرف أنّك كلما وصلت إلى هدف... اكتشفت بأنّك لم تصل إلى أي شيء.

- طبعًا... مثل هذا الكتاب الأبيض تعرف أنّه خارق

الصفحات... كلما تصوَّرت أنّك مسكت بالكتاب... وأخذت تقلّب الصفحات... كنت أشعر أنّني وصلت إلى نصف الطريق، بيروت ما أجملها ما أروع الحياة... ولكن هناك سان فرانسيسكو التي كتبت عنها بالتفصيل في مقدمتي لملف «البيتنكس» في مجلة «شعر» وصفت سان فرانسيسكو هناك من قراءاتي وتحدّثت عن الثورة الأدبية الحسية... التي حدثت هناك... طيب ألا يدفعك هذا على الأقل إلى أن تفكر، تحلم بأن ترى ذلك المكان. والفكرة تختمر عندما تولد فيك وتعتمد على الصدف في ذلك الاختمار. صدف كثيرة. ذات يوم في مكتب يوسف الخال، وكنت آنذاك وحدي - كان يوسف في البيت يأخذ إغفاءة القيلولة، كما يفعل في بعض الأوقات، جاءت سيدة صغيرة لطيفة تسألني عن يوسف، قلت لها إنّه نائم الآن وسيرجع في المساء وإنّني هنا المسؤول... قدّمت نفسي، عرفتني. كانت اتيل عدنان التي كنت أترجم كتاباتها وأنشرها في مجلة «شعر»... قصص ومقالات وأخبار وقصائد. اتيل عدنان كانت تعيش في سان رافائيل في كاليفورنيا منذ زمان طويل والحقيقة أنّها صلتي الأولى بأميركا. شجعتني، طبعًا، إذا زرت كاليفورنيا ذات يوم، أن أزورها. الصدف وكيف تعمل... توفيق صايغ كان هناك ذات يوم في «الهورس شو» وكان معه كتاب قصائد للشاعر اللاتيني كاتولس... أن تقرأ كاتولس في الهورس شو مثلًا، شيء

نادر... لكن توفيق صايغ كان هكذا نادرًا فعلًا... هو أيضًا كان يعيش في كاليفورنيا، في بيركيلي... كنت قد قرأت عنها الكثير... لأنّ الثورة الحقيقية، ثورة الطلاب حدثت في بيركيلي...

• **ضد حرب فيتنام.**

- بلا شك... وقضية المخدرات التي كانت جزءًا من الثقافة آنذاك... ثقافة الستينيات في أميركا... كل هذه إغراءات ومحفزات وأعتقد أنّها تعمل في العقل الباطن... بحيث إنّك ترى نفسك وكأنّما في شبه يقظة تشتغل في الداخل على خطط معينة، طبعًا التقيت بأميركيين كثيرين، شعراء يمرون ببيروت في طريقهم إلى أماكن أخرى... جاء الوقت، عندما كنت أفكر بالذهاب إلى أميركا، وحتّى في العراق كانت قد خطرت لي فكرة... فكرة رؤية هذا البلد العجيب وهكذا كما ترى الأدب قوة فعّالة في تركيبة المصير البشري للشاعر والكاتب والحالم والمثقف... أعتقد هذا. وفيما بعد ذهبت إلى أميركا وفعلت كل الأشياء... ورأيت المدينة وما زلت أقيم فيها...

• بعد فترة هاجرت إلى أميركا... هل هاجرت كلاجئ... عن طريق سفير أميركي أو صديق... من ساعدك؟

- قصة مساعدة... ليست قصة مساعدة.

• **التفاصيل للتاريخ...**

- أنا دخلت السجن في بيروت...

• من سجنك في لبنان... هل لأنّك لا تملك هوية شخصية أو جواز سفر...

- آه المكتب الثاني... دخلت بيروت بدون جواز، قضية عادية الكثيرون يفعلونها... ويبدو أنّ أحدهم أخبر عنّي، هؤلاء الحُمُق... ولا أرى لماذا... حسود آخر... هناك الكثيرون حتى في بيروت طبعًا... ذهبت هناك لكي أرى ما هي القضية، فوضعوني في السجن، وساعدتني «صديقتي الرائعة» التي لا أحبّ أن أذكر اسمها وكانت قد أخبرت «غادة السمان» وعبدالله المحامي وهكذا خرجت بشرط أن أترك لبنان، لذلك كانت هذه الضربة الثانية أو الدافع الثاني بالأحرى لكي أذهب إلى أميركا فعلًا، هناك اختبرت الفكرة، بول غيراغوسيان ساعدني لأنّه كان يعرف القضاة والمحامين وتحرّى بهذا الشأن وفجأة بدا أنّ المسألة ممكنة. يوسف الخال ساعدني، أي أنّه تكلم مع السفارة الأميركية لكي يرى ما هي الإمكانيات؟ ووصّى بي خيرًا وهكذا كان... ذهبت إلى السفارة. التقيت بالسفير الأميركي... بالسفير وليس بالملحق الثقافي الذي أراد أن يتحدث معي نصف ساعة... وسألني عن الأدب الأميركي فبدأت ب والت ويتمان وانتهيت بمروين وشعراء ك روبرت بلاي... والشعراء الذين كنت أقرأهم آنذاك وأترجم لهم آنذاك. وطبعًا السفير «الغبي» لم يكن

يعرف واحدًا منهم... هكذا أعجب بي وقال لي إنّه يسرّه أن يذهب إلى بلده شخص مثلي... وهكذا كان. لكن الأوراق ينبغي أن يُصدق عليها في هذه الجمعية «جمعية الكنائس» وهذا شيء عادي جدًا.

• **لأنّك لا تملك جواز سفر؟**

- لا، أعطوني ما يشبه الجواز ليس جواز سفر أميركيًا بل مجرد جواز مرور. وهكذا وصلت إلى نيويورك.

• **حينما وصلت إلى نيويورك، كيف كان وضعك؟ هل وصلت كلاجئ؟ أوراقك، هل كانت صفراء... خضراء... حمراء...؟**

- أنا كنت مستثنى من كل هذه الأشياء... طبعًا...

• **بسبب لقائك مع السفير؟**

- لا. هناك المهاجر الذي يقدم طلب الهجرة. أنا لم أقدم طلب الهجرة بأي مكان. ولكن عندي «لاسيه باسيه» لدخول أميركا. لأنّ الظروف كانت استثنائية وكنت مستعجلًا، هكذا حدث وإلا لربما كان عليّ أن أنتظر سنتين كالآخرين... هذه حقيقة واقعة. حصلت على الأشياء بسرعة خاطفة.

• **كانت سفرة ممتعة...**

- ممتعة جدًا. كنت مستثارًا في طريقي إلى أميركا... أخيرًا يا لها من لحظات عندما، في مطار استانبول ورأيت بياعي التكّة والبقلاوة والحقارات التي يغطيها الذباب، قلت لا أطيق الانتظار حتى أصل... هكذا عبرنا

البحر. نعم بالنسبة إليّ... كانت أيامًا مذهلة من القلق والتشوق... كأنّني ذهبت إلى لقاء عوالم فوكنر، كتابات فلانيري أوكنر التي كنت معجبًا بها جدًا، كاتبة جنوبية عظيمة... وكنت أقرأ قصصها ورواياتها وفجأة كانت كل هذه العوالم تأتي إليّ... أو أنا أذهب إليها، لحظة عجيبة... هذه اللحظات المصيرية في حياة الواحد أنا سعيد جدًا لأنّي ذهبت إلى أميركا... وسعيد جدًا لأنّي تركتها فيما بعد أيضًا.

• نسبق الترك... تحدث عن اللحظات الأولى... بصيغة معينة... وصلت إلى هناك، هل لديك عنوان؟

- لا عنوان ولا شيء... وصلت إلى مطار كندي... طبعًا من هناك سألت مكتب معونة المسافرين.

• **مساعدة أو معونة؟**

- لا، يعني يدلونك إلى المدينة... لأنّني لا أملك عن نيويورك لا خريطة ولا معرفة... إلّا من الكتب. الكتب لا تفيد هناك، لم أعرف إلى أين أذهب... بصراحة. أخذت سيارة أجرة سائقها إيطالي كالعادة في نيويورك، لطيف جدًا حكى لي عن طفله الذي يجمع النقود الأجنبية... وهكذا أعطيته قروشي اللبنانية القليلة والعراقية التي فرح بها كثيرًا... كان معنا شاب أيضًا يقرأ رواية لهرمان هسه، الذي كان في ذلك الوقت في كل مكان... كان نبيًا في الستينيات... بدون شك... وكان يقرأ رواية.

• نرسيس غولدموند؟

- بالضبط... كانت تحفة آنذاك، وقرأت أعماله فيما بعد... على كل وصلنا إلى «غرينتش فيليج» التي أعرفها من الكتابات؛ وهي المكان الذي كان يعيش فيه هنري مللر وآخرون، العظماء والكبار. بول بولز، كلهم... اسم ساحر. تصوّر تصل إلى «الفيليج»، القرية التي قرأت عنها كل هذه الروايات... كل هذه الكتب... قلت له أن يأخذني إلى فندق رخيص نوعًا ما وهكذا...

• كم كان ثمن الفندق؟

- لا أذكر... مبلغ ليس ضخمًا بالتأكيد...

• ممكن. ممكن!... كم كان معك؟

- يمكن ٧٠٠ أو ٥٠٠ دولار، شيء من هذا القبيل. محفظة نصف فارغة أو غير ممتلئة بشكل جيد. فندق سترادفورد، شرقي الشارع ٤٢، قريب من المكتبة العامة من واشنطن بارك، من كل الأماكن التي يتجمع فيها الفوضويون والهيبيون والسرتيرات؟ والقتلة... قلت... نيويورك قلب مانهاتن... تركت حقيبتي بالفندق وأخذت أتجول. الفندق رخيص جدًا يمكنني أن أبقى فيه أشهرًا أو أكثر... ثمّ اكتشفت أنّ الهوتيل مليء بعاهرات جميلات... في الليلة الأولى في المصعد كنت في الطابق الثالث... كانت زنجية جميلة لا ترتدي إلّا قميص نوم شفافًا في المصعد... طبعًا أنا تعجبت وفكرت أنّه نوع من الزي الأميركي العادي في المساء «ثوب مسائي»، وبقيت تسألني وتطلب منّي أن أشعل

سيجارتها وتسألني إن كان سريري كبيرًا. فلم أشك أبدًا... حتى اكتشفت أنا الأحمق، بعد كم يوم، المسألة على حقيقتها ولم أمانع أبدًا... بعض البنات في الهوتيل... التقيت معهن... كنّ دائمًا في اللوبي في الرواق... يتحدّثن مع الزنجي الذي يشتغل موظفًا هناك، لهجات جنوبية عادة ممّا أحبّه كثيرًا... لهجات جنوب أميركا تذكّرني كثيرًا بالأفلام، مثلًا... قصص فوكنر. مثيرة الأيام الأولى في نيويورك... ممكن الحديث عنها بهذا الشكل في اللغة العربية الفصحى. الطريق الوحيدة هي كتابة الشعر عن هذه الأشياء... وهكذا أحاول وما زلت...

- **بعد هذه الأيام... كيف مرّت الأيام؟ هل هناك عرب، هل اتصلت بهم؟**

- أبدًا لم أتصل، ولا أعرف أحدًا، ولم أحاول أن أعرف أحدًا... أصلًا، صدقني، ما كنت أتصور أنّ هناك عربًا في نيويورك. أخذت نيويورك على أنّها شيء آخر، وهكذا بدأت أستكشف المدينة. مدينة لا تنتهي... المتاهة الحقيقية المليئة بجو خاص، بارات مذهلة. المقاهي... المكتبة العامة مذهلة في نيويورك.

- **حسنًا كم يومًا بقيت في نيويورك.**

- يمكن ثلاثة أسابيع... أو ما يقرب من شهر.

- **وكيف تمّ ترتيب قضية الإقامة؟**

- في الإقامة ما عندي مشكلة، لكن اتصلت بي إتيل

عدنان قالت لي ماذا تفعل في نيويورك!! نيويورك ليست مدينتك، قالت تعال إلى كاليفورنيا وبعثت إليّ ببطاقة سفر.

• **بالطائرة؟**

- طبعًا وهكذا انتهيت في كاليفورنيا... في سان رافاييل حيث بقيت في بيتها يومين على بُعد نصف ساعة من سان فرانسيسكو، رأيت سان فرانسيسكو بالسيارة مع إتيل عدنان وصديقة لها أميركية حيث أروني المدينة لأوّل مرّة... هذه سان فرانسيسكو المدينة التي حلمت بها وكتبت عنها وفعلًا ما رأيته أثبت لي أنّ ما قلته عنها صحيح... قلت عنها إنّها مدينة مليئة بالشحاذين والفلاسفة. وهكذا كان وطبعًا فلاسفة وشحاذون من نوع خاص، حركة البيتنكس التي كانت في أوجِها هكذا دخلنا الدوامة... دوامة جميلة... إتيل عدنان هي العربية الوحيدة... عرفت طبعًا، عربًا فيما بعد في واشنطن.

• **بقيت وسكنت في سان فرانسيسكو.**

- أولًا سكنت في بيركيلي... بعدها انتقلت إلى سان فرانسيسكو، وبيركيلي لم تكن بعيدة.

• احكِ لنا قليلًا...

- بعد يومين، بعد عدّة أيام قلت لإتيل، إنّي أريد أن أعيش في سان فرانسيسكو، كان عليّ أن أجد نوعًا من العمل، وهكذا ذهبت إلى المدينة وعرفتني على شاب

أشوري، يشتغل في شركة اسمها بيكتيل للتعمير... شركة ضخمة جدًا... حيث وجدت عملًا في اليوم الأول... هكذا بدأت بالاستقرار، استاجرت غرفة في بيت، في الشارع الخامس قريب من البحر... هكذا بدأت الحياة كإنسان مسؤول يذهب إلى العمل وله مكان ويستكشف في أوقات فراغه مدينة سان فرانسيسكو وحياتها الثقافية، وفي المكتبات التقيت بكثير من الكتّاب، وفي مكتبة فرلنغيتي... سيتي لايتس.

• **كنت تعرف شيئًا عن هذه المكتبة أو عن الدار سابقًا؟ هل كانت لديك فكرة عنها؟**

- ضئيلة! طبعًا قرأت مطبوعاتها... وترجمت غينسبرغ وأعرف عنه جيّدًا لأنّي ترجمت له وكنت أقرأ له. ترجمت لهم كل شيء. لقد خدمت شعر البيتنكس جيّدًا وقدمته للقرّاء العرب...

• **وحينما وصلت أنت هنا، كانت عندك رغبة في أن تشتغل أو أن تكتب شيئًا ما...**

- طبعًا كتبت... أنا كنت أكتب دائمًا، لكنّي تركت الكتابة فترة لعدّة عوامل.

• **هل يمكن أن تحكي قليلًا، حدّد لي السنوات.**

- أعتقد ٧٣ إلى... ٧٥ بعد ثلاث، أربع سنوات عشت في سان فرانسيسكو انغمرت بأشياء أخرى، انغمست، لكن هذا لا يعني أنّني انقطعت عن الحياة الثقافية، بالعكس.

• **كُتب عنك... أنّك انقطعت عن النشر، لكنّك كما تقول لم تنطقع عن الكتابة...**

- الانغماس في الحياة الثقافية... محاولات استيعابها كلها هكذا دفعة واحدة... كل هذا الزخم هو الذي جعلني لا أستعجل ولا أهتم بالكتابة أصلًا... لأنّني اختزنه، هناك فترة اختزان لذلك عندما عدت إلى الكتابة بعد هذه الأعوام كنت مشحونًا بشكل هائل... كنت أشعر بتدفق لم أجربه من قبل أبدًا، هذا التدفق، هذا الانفتاح، كأنّما سدّة انكسرت في داخلي، وبدأ الطوفان وأردت أن أعبّر عن هذا الطوفان بطريقة أخرى في الكتابة العربية، وأعتقد أنّ هذا يظهر في القصائد التي كتبتها آنذاك وظهرت في مجلة مواقف على الأكثر... قصائد طويلة ودفّاقة وأعتقد أنّي كنتُ أحاول بهذه الطريقة... أن أعبّر عمّا يحدث فيّ، عن التحوّلات، عن الطوفان، الزلازل، للذاكرة، للتركيبة، هكذا انفتحت. كان الشعر في هذه الفترة بالنسبة لي نوعًا من التعويذة، ها أنت تكتب بلغة عربية لتعبّر عن تجربة لم تعرفها اللغة العربية إطلاقًا والحقيقة أنّها تبدو لي «عاجزة» عن التعبير عن كل هذا الذي يحدث، هكذا انفجرت القصيدة بين يدي، اللغة أصبحت بالنسبة لي نفيسة جدًا لأنّها ذخيرتي الوحيدة... وحبيبتي التي لا أفرّط بها، ينبغي أن أجعلها تصيب أهدافًا كثيرة بإطلاقة واحدة، هذا ما كان، وأعتقد أنّي عندما أراجع تلك القصائد أرى كل ذلك

أمامي، أراه يحدث على صفحة بشكل غير واعٍ تقريبًا، بحيث إنّ اللغة هنا نوع من الجناح.

• تطير بواسطتها...

- أعتقد أنّي حلقت قليلًا أو كثيرًا، نعم أن تكون شاعرًا في أميركا... شيء آخر، مختلف جدًا عن كونك تاجرًا أو تلميذًا ذهب للقراءة والرجوع بشهادة إلى بلاده، أنا لم أكن أفكر بالشهادة على الإطلاق، ولا بالتجارة وهذا واضح، كنت أفكر بالشعر، بالقصة، بالكتابة... وأقول لك شيئًا، إنّ سان فرانسيسكو فيها كنوز ثقافية لا تصدق، فيها المقاهي التاريخية التي حدثت فيها كل الثورات الحديثة وفيها الشخصيات الحقيقية، التي أحدثت تلك الثورات، أنت إذا ذهبت إلى «كافيه ترييست» تجد كورسو وغينسبرغ مع بعض، أو تجد شعراء لا أريد أن أذكر أسماءهم لأنّهم غير معروفين بالعربية أصلًا، «فيروف»، هذا بار مصاقب ل «سيتي لايتس» يعني إلى جنبها، وهو المكان الذي يلتقي فيه الجميع، والحقيقة أنّ فيه كرسيًا إلى الآن يعتبر أثريًا ويحتفظون به لأنّ جاك كيرواك كان يجلس فيه، وهناك كتب روايته العظيمة «على الطريق». هذه الأشياء، ما أعظم التجربة عندما تترجم هذه القصائد ثم تجلس في مكان ولادتها، أعتقد أنّها تجربة حية ديناميكية وجديرة بتلك المشاق، ولكن العالم الخارجي، العالم، ما يسمّى بالإنسان العادي، عادي، بينما هذه المخيلات

المتوهجة هي الحلقة الحقيقية التي كنت أدور فيها وكلها في منطقة واحدة صغيرة اسمها نورث بيتش (الساحل الشمالي) الذي كتبت فيه في مجلة «شعر» قبل أن أراه، يمكنك أن تكتب كتابًا كاملًا عن هذه الأشياء وكان مهمًا بالنسبة إليّ جدًا أن ألتقي بهؤلاء الشعراء الذين كنا نتحدّث عنهم في مقاهي بغداد ونعرف عنهم بضعة نصوص، ما أكبر الفرق، فرق كبير. هكذا شعرت، يمكن أن أقول لك، إنّي قطعت بحرًا... بكل معاني الكلمة. وهذا هو معنى سفري الحقيقي، ليس للاستشفاء ولا للاغتناء ولا للدراسة وإنّما لسبر جوهر أحلامك والنزول إلى تلك الأماكن التي حلقت إليها في أحلامك السابقة. سان فرانسيسكو مهمة بالنسبة لي قضيت فيها أطول وقت ممكن، أطول مما قضيت في العراق أعتقد أكثر من نصف عمري لذلك أعتبرها مدينة مهمة بالنسبة إليّ أنا، إلى تجربتي، وأنا لم أحب المدن الأميركية الأخرى كما أحببت سان فرانسيسكو، لربما لأنّها عالمية مركبة من جميع أجناس العالم وليست أميركية بهذا المعنى.

• لقد وصلت إلى أميركا وصار عندك بين وعمل، دخلت الأجواء بطريقة ما، لقاءات، شخصيات، صارت لك أجواء معينة، بحيث إنّك شعرت في لحظة معينة بأنّك تريد أن تكتب شيئًا بالعربية، رغم أنّك تعيش في أجواء أخرى...

- انغماس، كما قلت، في الدراسة، في القراءة في الحياة، ممارسة الحياة التي كانت صاخبة جدًا ومليئة بالأحداث، بالحب، الحنين، بالانشغالات الحياتية اللحظوية. هذا شيء والشاعر دائمًا ينقطع ويعود، هذا شيء طبيعي جدًا.

• أريد أن أعرف..

- أعطيك المعنى الحقيقي لهذه الكلمة السخيفة «الانقطاع»، صحيحة جدًا، وإذا راجعت ذلك العدد من مجلة «شعر» حيث نُشر قبل سفري، لوجدت أنّ فيه قصيدة عربية واحدة هي «آلام بودلير وصلت» لذلك، كما ترى، كانت القصيدة بالنسبة إليّ نقطة تحوّل وكنت أرى أنّ عليّ أن أستمر في ذلك الأسلوب في الكتابة، ولكنّني فجأة، بعد سنة أو أكثر في أميركا وجدت أنّ عليّ أن أبحث أكثر، أن أتطور أكثر، أن أقتطف التجربة من شجرة أخرى، أعتقد أنّ هذا ما دفعني لأن «أشتغل» في أعماق اللغة العربية، أحرضها، أحاول أن أهلوس اللغة... صحيح... أنّ بعض القصائد كانت، كما أعتقد، محاولة جنونية في استنفار اللغة العربية، وكان اهتمامي عظيمًا في هذه الفترة بكتب الآثار في مكتبة جامعة بيركيلي، كانت غنية جدًا بهذه الكتب. لم أكن آنذاك أقرأ أدب البيتنكس مثلًا، كنت أشعر أنّني قرأت واستوعبت وأريد شيئًا أكثر، طبعًا لا ننسَ أنّ قصيدة «عواء» كانت مهمة جدًا بالنسبة إليّ لأنّها مزقت غشاء

اللغة الإنكليزية وتوقعات النقاد والقراء من الشعر، وكانت ثورة لكنها لم تتوافق مع تجربتي، وأنا لم أكن أريد أن أكون مقلدًا لأي أحد، وطبعًا أنا بدأت حتّى في بغداد، ثمّ في بيروت وفي أميركا بملاحقة أدب أميركا اللاتينية وجذبني بل سحرني، شاعر عظيم من البيرو اسمه «سيزار فاييخو» وكانت قد ظهرت ترجمة قصائده الفذة عن طريق شاعر ومترجم أميركي أمضى عشر سنوات من حياته، لترجمته وكانت ثورة قصائد «سيزار فاييخو»، «قصائد إنسانية».

• التي كتبها بعد عودته من الحرب الإسبانية، الحرب الأهلية الإسبانية...

- وفي باريس حيث عاش ومات بسبب الجوع.

• تعني هذه الفترة صار فيها لديه تحوّل...

- من ناحية تفجير الشكل والوصول إلى الصوت الباطني «سيزار فاييخو» شاعر عظيم. هناك تأثيرات أخرى، قراءاتي لا يمكن حصرها، لم أكن أقرأ شعرًا فقط وإنما دخلت في دراسة الكتب الصوفية والتاريخية، والآثار العربية. ولم يكن هناك يوم لا أكتشف فيها كتبًا جديدة... سان فرانسيسكو مدينة مكتبات ومدينة نقاش واستكشاف والمجلات، طبعًا مجلات مذهلة، مثلًا، في جامعة بيركيلي هناك قسم خاص... قاعة خاصة للمجلات فقط من كل العالم... بكل اللغات ومن ضمنها مجلة الآداب ومواقف ومجالات أخرى تصدر في

العراق ك «الأقلام» كل شيء كان يصل هناك. لذلك عندك كنوز، ميدان هائل لملاحقة ما يحدث في عالم الشعر والأدب في كل العالم، هكذا كنت أشعر أنَي نوع من الملاح الكوني في عالم الاستكشافات الفكرية والشعرية، كل هذا أعتقد أنّ له تأثيرًا في تركيبك الشعري والكتابي بالإضافة إلى التجربة الحياتية...

• نحن الآن تقريبًا في هذه اللحظة في هذا اليوم، أثناء إجراء هذا الحوار، انتهينا من تصحيح مخطوطة «إذا كنت نائمًا في مركب نوح» وهذا الديوان يحوي قصائد كتبت في تلك الفترة التي كنّا نتحدّث عنها وهناك ذكرت في خاتمة القصائد... هذا الانقطاع... هذا الانشغال عن كتابة القصائد العربية وبعدها حدث التواصل التفجيري أثناء مرورك في شارع...

- إل كافينوريال...

• بالضبط على أثر وصول رسالة من الشاعر أدونيس، يعني هناك بالتأكيد، أنّ هناك تفاصيل دقيقة... يمكن أن تكمل الصورة الآن... هناك مشاعر داخلية... أمواج.

- أهم شيء هو هذا، قبل أن أنسى، إنّك في بلد فيه ثقافة أخرى وعليك أن تقبض عليها من الرقبة، لن تكون مرتاحًا لكتابتك إلّا إذا كانت لديك هذه الثقة، أي أنك ممسك بمقاليد الأمور كما يقال، أنّك تكتب ولست

منجرفًا مع تيار وإنّما أنت واقف في وسط التيار كصخرة ما، هذا الإحساس، أنا متأكد أنّ هذه الفكرة هي التي كانت تقودني... فكرة أنّك يمكن أن تنجرف في أميركا، وكانت عندي مقاومة غريزية أنّني هنا سباح والبحر كبير ولا يكفي أن تكون سباحًا وإنّما عليك أن تكون سباحًا ماهرًا، وكيف تكون سباحًا ماهرًا؟ في التدرب على معرفة طبيعة المياه، معرفة التيار، قوة الموجة، أعتقد أنّ هذا هو الأساس في قصائد هذا الكتاب... وأردت أن أصدره في وقت متأخر لأنّي رأيت فيه كلّ هذا، القصائد التي وضعت فيها كل المشاعر، كل الملحقات والتفاصيل، سواء مباشرةً أو لا، تعبيريًا التي كنت أمر بها... التجربة مترجمة إلى الشعر، التجربة الحياتية والثقافية والتحوّلات التي تحدث فيك كشخص معبرًا عنها بواسطة اللغة، ترى في الكتاب، إلى أن تكون متكافئة مع هذه التجربة، هكذا أرى هذا الكتاب، ولذلك أعتقد أنّه مهم بهذا المعنى، مهم بالنسبة إليّ شخصيًا لأنّه تسجيل لمرحلة قلقة كان يمكن أن تغير اتجاهي في العالم.

• **لو لم تكن قد عبرت عنها بهذه الطريقة**...

- أعتقد... وأعتقد بأنّي أستطيع أن أقول الآن عن التجربة، إنّ هذا المفتاح الغريزي عند الشاعر مهم جدًا... هذا الحدس واتباع ذلك الحدس على خلاف اتباعك للعقل أو للتفكير المنطقي بالسلامة والنجاح في

العالم... لا... الشاعر يفكر من تلك المنطقة، بتلك الغريزة... الشاعر نوع من الحيوان الحدسي... الناطق طبعًا، بشكل راقٍ... أعتقد أنّ هذا هو السر، إنّني كنت أريد أن أتأكد إذا ما كان الشعر هو طريقي الحقيقي... وهل هناك اختيارات أخرى؟ كان عليّ أن أجرّب ذلك، أن أصطدم بجدار الاختيار. عليّ أن أختار أن أكون شاعرًا وبالفعل كانت لي طموحات أخرى... تعرف، في أميركا، أول شيء تطمح فيه هو أن تكون ممثلًا مثل مارلون براندو، بعد ذلك مخرجًا، حتّى إنّني درست الرسم والنحت ورسمت لفترة. المسألة تكاد تكون دينية بمعنى الاختيار، أن تختار عقيدة، أن تختار إيمانًا كاملًا. يوسف الخال قال لي مرّة رأيته في «أثينا»، كنّا معه أنا وجاد الحاج، عندما زارنا هناك، قال لنا كلينا... هل أنتما مستعدّان لارتداء المسوح؟ ويقصد مسوح الراهب، يوسف الخال كان أيضًا يرى مهمة الشاعر... كمهمة الكاهن، بودلير هو الذي قال «الكاهن والجندي والشاعر، هؤلاء هم أعمدة المجتمع» قبل ذلك بسنة عندما رأيت يوسف في صومعته في «غزير» في الجبل، كان يرتدي مسوحًا حقيقيًا، نوعًا من العبادة وكانت له صومعة بعيدة عن البيت هي المكتبة، مكان اختلائه، أعتقد أنّ يوسف الخال كان شاعرًا مكرسًا حقيقيًا، وأعتبره شاعرًا كبيرًا من نوع مختلف عن الآخرين.

• أحب أن نتحدّث عن يوسف الخال، ولكن الآن أنا

مضطر أن أطرح السؤال، يعني أنا شخصيًا... باهتمامي البسيط بتجربة يوسف الخال... رأيت أنّ يوسف الخال هو راهب شعري حقيقي وراهب شعري حقيقي عاش بكرامة وبتعفّف عن كل هذا الدجل الثقافي الأدبي في المنطقة العربية...

- أوافقك بدون شك...

• وبطريقة يقشعر لها الجلد، أنا أعرف كيف كان عمل مجلة «شعر»... تعرف أنّ الاتهامات حوله، أنّ مجلة «شعر» كذا... كذا... يعني تسمع أي كلام. لكن قبل فترة، مثلًا... الطيب صالح... قال كلامًا رائعًا عن يوسف الخال.

- الطيب صالح؟

• نعم، وحتّى عن توفيق صايغ، قال شيئًا مشابهًا. معناه إنّ هؤلاء مثاليون، بهذه الطريقة، ناس اهتموا بمشروع أدبي ثقافي، حاولوا جهد الإمكان...

- تكريس وتضحية.

• تضحية حقيقية، والآخرون لبّدوها بأجواء ضبابية بعيدة عن طبيعة مشروعهم الثقافي.

- الآخرون، وناس عاديون وحاقدون وحسّاد موجودون دائمًا كما قلت في بداية الحديث... من يجرؤ أن يقول مثل هذه الأشياء عن يوسف الخال الذي قدم أعظم خدمة إلى الثقافة العربية على الإطلاق؟

• والشعر العربي؟

- بدون شك، كيف كان يمكن أن تحدث كل هذه الثورة في الشعر العربي إذا لم تكن هناك مجلة «شعر»؟ مجلة «الآداب» المنافسة هي التي اختلقت كل هذه الأقاويل الكاذبة؛ لأنّ مشروعها كان مهددًا بالانكشاف ككتابات تمجيدية رديئة «للنضال». انظر إلى مجلة «الآداب»، هل يمكنك أن تقرأ عددًا واحدًا دون أن تضجر من كل «الزبالة» التي تعتمد عكاز القومية السخيفة كعمود الشعر كركيزة للشعر، هذا الشعر ذهب أدراج الرياح، زبدًا حقًا. وانظر إلى مجلة «شعر». كل القصة أنّ التهمة الموجودة وقتذاك، وربما لا تزال، كانت إمّا أن تكون شيوعيًا أو «مواليًا للغرب و الصهيونية» أن تكون ضد القومية العربية... فاشية بكل بساطة.

مقالة ل «سلمى خضراء الجيوسي» التي نهضت على أكتاف مجلة شعر باسم الأدب القومي وهذا تعبير لا أفهمه إلى الآن تهاجم يوسف الخال وطبعًا هناك رد من يوسف عليها أنصحك أن تقرأ هذه المقالات ستجد تاريخ المسألة كلها هناك، ستجد أنّ ناقدة مثل «الجيوسي» تعرف كيف تتكلم حرباويًا باسم تلك العكازة المقدسة «القومية» ونحن نعرف تاريخ الجميع... نعرف ما خرج من الجيوسي وما أعطاه يوسف الخال للثقافة العربية. فليفهم القارئ. إذن، هؤلاء الدجالون موجودون دائمًا في وقت وأوان... أعتبرهم ثعالب الثقافة وأنا أحتقرهم وطبعًا القارئ

العادي لا يمكن أن يميز هذه الأشياء لأنّه لا يمكن أصلًا أن يميز في الثقافة بين شيء وشيء آخر، إنّه أسير الجرائد والصحف الجاهلة... قضية توفيق صايغ نفس الشيء... هو أعظم شاعر في قصيدة النثر على الإطلاق حاول أن يأتي ببديل حقيقي للوزن ونجح وأعماله موجودة... الإشكالات التي حدثت حول مجلة «حوار» وإلى آخره... صحيح... ولكن من يقول إنّ «عزرا باوند» مثلًا، ليس شاعرًا عظيمًا، هذه قضايا جانبية أدخل فيها لمجرد أنّك صديقي ولكنّي لا أهتم بها على الإطلاق، أنا أنظر إلى شعر الشاعر عندما يقول أنا شاعر ويقدم لي نصوصًا، أعرف من كل بيت يكتبه أين هو فكريًا لأنّ الصوت، صوت الشاعر لا يكذب، الكذب غير ممكن في الشعر، ممكن ولكنّه ينفضح، الكذاب يمكن أن يقع في الفخ.

• **إذن، كل شعر حقيقي الكذب فيه غير مم**كن...

- والكذاب واضح، أنا أعتقد أنّ «توفيق صايغ» شاعر صادق بدون أي شك، لكن أقول لك أيضًا... لم يكن عدم اهتمام النقاد سياسيًا فقط، بالمعنى الذي ذكرناه ولكن أيضًا، بكل بساطة لا يمكن لهم أن يستوعبوا هذا الشعر. هناك شعر أسهل منه لا يمكن أن يستوعبوه، ثالثًا هناك نقطة مهمة وهي أنّ الرجل رموزه كلها مسيحية وهو ما يعتبر خارج قاموس النقاد العرب الذين أكثرهم مبتلى بداء الشوفينيّة، من الذين يريدون قصيدة صراخ فيها

فلسطين وفيها الرموز المبتذلة التي تمتلئ بها مجلة «الآداب»، هذه هي المسألة وستبقى دائمًا ولن تُحلّ. في الشعر هناك دائمًا تياران، تيار يتعكز وهو حقيقة أيديولوجيّة وهو حقيقة مقيد بالسلطة الثقافية، موجود في حاضرنا والتيار الثاني الذي يذهب من أجل دفع الشعر إلى أبعد ما يمكن فنيًا لأنّ هذا هو، هذه هي غاية الشعر في العالم. لنقل إنّ شعراء كبارًا... ليس لأنّهم تحدّثوا عن مواضيع القومية والتاريخ وحسب، لا، وإنّما باسم الذين كانوا يدفعون الشعر بواسطة تلك المادة إلى أقصى الحدود، هل كان صايغ من هؤلاء الشعراء أم لا... نعم من هؤلاء، أقصى ما يمكن من التجريد في أقصر وقت، مات مبكرًا، لكن ما تركه كان كافيًا، إنّه أحد أهم الشعراء وعيب على الثقافة العربية أن تهمله إلى هذه الدرجة، لا شك أنّ هناك شيئًا عفنًا في الدنمارك.

• **هذا بالتأكيد.**

- هناك غاية غير صحية.

• طبعًا...

- قضية توفيق معروفة، أنا لا أحب الظلم، خصوصًا في عالم الشعر المفروض فيه أن تكون راية العدالة مرفوعة.

• لكنّها للأسف لا ترفرف إلّا على الأماكن المظلمة.

- طبعًا لأنّ الريح تهب هناك، ريح الجيفة، وآكلي الجثث...

• أردنا الحديث عن توفيق صايغ ويوسف الخال، لأنّه على المرء أن يوفيهما حقهما، أنا أرجع مرة أخرى أيضًا إلى تلك اللحظات التي وصلت بها رسالة أدونيس، إلى تلك اللحظات التي ولدت بها القصائد الطويلة... يعني لا أعرف، هل هناك أشياء يمكن أن تقال؟

- هناك أشياء تقال... هذه المسائل غنية بالكلام... طبعًا، ذهبت إلى تلك المنطقة من العالم، وفي هذه اللحظة وصلت رسالة من شاعر صديق. أنا كنت مهملًا لا أتصل بأحد وعندي نوع من التفكير أنّ العالم يحتاج إلى احتفال كبير. وهذا الاحتفال يحتاج إلى مدّة طويلة...

• كيف مشغولًا باحتفال العالم...

- نعم وصلت رسالة من أدونيس، حميمية جدًا ومليئة بالتوق وتساؤل عن غيابي وفي نفس الوقت كلام عن حضوري الدائم عندهم وبينهم، وعند آخرين في بيروت، ممّا ذكرني فجأة، وكانت لدي قصائد كثيرة، أوّل ما بعثت إليه قصيدة طويلة «دليل إلى مدينة محاصرة» وبعدها بعثت بيد سيدة كانت في طريقها إلى بيروت عنواني، لأنّ أدونيس لم يكن يعرف عنواني. وبعد ذلك بعثت إليه بالكثير من القصائد، وهكذا كتب لي أدونيس وكتبت له بضع رسائل إلى أن رأيته في واشنطن أوّل مرّة بعد بيروت في عام ١٩٨١ حيث جاء ليعطي قراءة في تلك المدينة، وكان لقاء حارًا جدًا جميلًا، قضينا أيامًا

رائعة نحتفل ولدينا أصدقاء كثيرون في واشنطن وكان قد صدر لي كتاب هنا بالإنكليزية... أوّل كتاب يصدر لي، وهو «الوصول إلى مدينة أين» كتاب صغير... حررته ميرين غصين التي أعطيتها قصائد كثيرة أيضًا، وزعتها بدورها على مجلات معينة هنا وهناك وهكذا الاتصالات كانت تجري.

• **حينما كنت هناك في العراق وعرفت اسمك، قرأت لك، عرفت أيضًا أنّك انقطعت عن كتابة الشعر.**

- ها صحيح، في بغداد... غريبة جدًا.

• **نعم في مدينة «السماوة»، حيث كنتُ أعيش آنذاك، سمعت هذا.**

- غريب جدًا.

• **بأن سركون بولص قد انقطع عن الشعر...**

- انغمس في التجارة...

• لا... لا... الطريقة الشعرية تمامًا... طريقة رامبو، تجارب، منطلق من هذه التجربة الأساسية... هذا الشخص كان في العراق... وراح إلى أميركا... وترك الشعر، وأصدر مجلة اسمها «دجلة».

- صحيح، في الإنكليزية.

• لا أحد يعرف أنّها بالإنكليزية، إذن من قرأها؟ ربما لم يرها أحد، لكن الكل يتحدثون عنها... الشاعر ترك الموضوع كله وراح وترك الشعر ونوع من (شخص مهجور) القارئ: يعني هذا الشخص هجرنا وترك الشعر،

بطريقة غامضة غير معروفة، هذا التحدي وصل إلينا في العراق... هذه الأصداء... وأصداء الاعتداءات...

- أسمعها لأوّل مرّة!

• من خلال هذه ومن خلال الاعتداءات... شاعر جميل اعتدوا عليه، لأنَّ ذنبه كتابته نصوصًا جميلة، هذا ليس صدى، إنّما مكتوب بقلم القاص موسى كريدي في مجلة «الكلمة» النجفية...

- اعتداء، لا... اعتداء كلمة كبيرة.

• أنا أقول لك ما كان يقال آنذاك في أوساطنا...

- طيب... هذه فرصة متأخرة جدًا في تفسير هذه المسائل، يعني عبد الرحمن الربيعي صديقي وما زال صديقي، وكان يشعر منّي بالغيرة... هذه أشياء كانت بالنسبة لنا طبيعية جدًا.

• إنّي أتكلم عما دار عندنا آنذاك من أحاديث...

- أنا أريد أن أحكي عن وضعكم والوضع الأصلي الحقيقي. نحن كنا نرى هذه الأشياء جزءًا من عملية الكتابة والقراءة... تعاركنا بالكراسي عدّة مرّات، في الحديث عن الشعر العالمي مثلًا، وما أدراك ما الشعر العالمي. كتّاب لا يعرفون لغة أجنبية، ومن قراءة عدّة ترجمات رديئة، عندهم فكرة معينة، عندما نقول إنّ الفكرة غير صحيحة لأنّك تقرأ اللغة الأصلية... يبدأون العراك بالكراسي... صحيح... فكاهة... شيء جميل أنا أعتبر هذا جزءًا من الحياة الأدبية في العراق...

خصوصًا. حصل هذا في لبنان أيضًا رأيت بول غيراغوسيان يكسر كرسيًا على رأس نزيه خاطر في الروشة، لأنّه كتب عنه مقالة سيئة... طبعًا... تحدث في كل مكان.

• هل تعتبره رسامًا مهمًا؟

- أعتبره رسامًا مهمًا... أهم من في لبنان.

• كيف؟

- أسلوبه تعبيري وقوي. قارن أسلوبه بأي رسام عربي آخر.

• لكنّي أراه رسامًا عاديًا مقارنة بالرسامين الآخرين الذي نرى أعمالهم هنا وهنا... باختصار إنّه رسام عادي...

- هذه قصة أخرى. أنا أحبه كإنسان رائع.

• كشخصية...

- من أروع البشر. كنّا نتحدّث عن هذه المسائل، نعم، جميلٌ أن تصل الأخبار إلى العراق من أميركا...

• كيف كنت تعيش؟

- كان عندي نوع من الفكرة الرامبوية، الانقطاع المطلق واحتقار الثقافة... طبعًا أنا شعرت في أوقات كثيرة أنّ الثقافة غير كافية لتفسير العالم، للقبض على اللحظة... على العصر... كنت بحاجة إلى أشياء أخرى، لذلك دخلت السينما ودرست السينما وذهبت إلى لوس أنجليس لكي أدرس في أكاديمية الفنون السينمائية.

• أنت أيضًا حاولت مثل جليل القيسي قبل سنوات

خلت؟

- جليل القيسي حاول في مدينة شيكاغو... طبعًا درس المسرح. لكني حاولت دراسة السينما... لأنّي كنت أعتقد أنّني سأسحق الممثلين الآخرين بطريقة عجيبة... هذه الثقة.

• ترتدي باروكة و...

- لا أحتاج، كان شعري كثيفًا يملأ الشاشة، ومعي عشيقة من أجمل العشيقات تأخذني من لوس أنجليس، تأخذني في سيارتها إلى كل الاستديوهات... صارت سكرتيرتي في مجلة «دجلة» وكانت تدرس الأدب المقارن وفيما بعد أصبحت برفسورة في جامعة... نعم... هكذا... على هذا المستوى. ثم جاءت فيروز وتغيّرت الأمور... اشتغلت مع فيروز... كتبت أوّل كتاب عنها في عام ٧٢، أعتقد... أوّل مرة جاءت إلى أميركا، ثم في٢٠، كتبت عن حياتها... بالإنكليزية، كانت هذه فرصتي لكي أصادق فيروز، فرص عظيمة وجميلة وهكذا أشياء كثيرة كانت تحدث في نفس الوقت.

• هذه أشياء مهمة جدًا، لكنّك أنت بقيت فترة هناك، صار عندك نوع من الإهمال... لنشاطك، يعني تساهم في تراجم مع الآخرين، لكنك لم تهتم بشعرك الشخصي، انقطعت عن النشر؟

- لا، هذه أشياء أنت لا تعرفها... أنا أتحدّث لأوّل مرة عنها. أنا أول من ترجم الشعر العربي ونشر أنطولوجيا

في عام ١٩٧١ في مجلة «فوندس آريتوم...» تصدر عن جامعة تكساس في هيوستن، مجلة سنوية كبيرة ومهمة جدًا...

• لمن ترجمت من الشعراء؟

- لكل الشعراء العرب المعاصرين... السيّاب، يوسف الخال، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، جبرا إبراهيم جبرا، أحمد عبد المعطي حجازي، أنسي الحاج، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، شوقي أبي شقرا وكثيرين حتّى سميح القاسم، عصام محفوظ، والحقيقة من خلال هذه الأنطولوجيا... اتصل بي أشخاص مثل ميرين غصن كانوا يعرفونني وطبعًا عن طريق المجلة التي أصدرتها أنا. فالاتصالات كانت موجودة، ونشاطات أخرى، قراءات في الإنكليزية في كل مكان، لكن النشر بالعربية لم يكن يهمني كثيرًا.

• أنا أتكلم عن الإنكليزية... أقول فقط، أنت حاولت نوعًا من المحاولات، لكن عندك نوع من «العفاف»، أي أنّ نفسك عفت عن النشر.

- أنا كنت مشغولًا، قراءات، محاضرات، جولات، تدري أشياء كثيرة من هذا النوع. الشيء الذي يهمني الكتابة بالعربية الشعر، ولكن قضية النشر في العالم العربي كانت تبدو لي غير مهمة.

• غير مجدية...

- لا، ليس غير مجدية، إنّها لم تكن واردة آنذاك، فقد

كانت عندي ثقة أنّني إذا أردت أن أنشر... أنشر في أي مكان أريد. عندما كان يطلب مني أدونيس أو يوسف الخال... قصائد فأعطيهم قصائد لكني غير متلهف لإصدار كتاب أو مجموعة شعرية في بيروت كان يوسف الخال يطلب منّي دائمًا أن أعطيه ديوانًا أو مجموعة قصص، كان مستعدًا أن يطبعها لكنّي لم أرد ذلك، كان عندي ديوان اسمه «عاصمة آدم» نشر أدونيس أجزاء كبيرة منه في «مواقف» وكان أسوة بيوسف الخال يطالبني بكتاب، لكنّي قلت أنتظر وحسنًا ما فعلت. هكذا كانت القصة أنا كنت غير متلهف... هذه طبيعتي... أُؤمن بما قاله هوراس قبل ألف سنة... إنّ الشاعر ينبغي أن ينتظر عشر سنوات قبل أن يفكر بنشر قصيدته. «روبرت فروست» كان أرحم، قال خمس سنوات... أنا أؤمن، ما بين «هوراس» و«روبرت فروست»، على الأقل ثلاث سنوات! أنا أرحم. لذلك أحاول أن أنتظر لأنّي اكتشفت في التجربة أنّهم على حق، أنّك كلّما تركت القصيدة وحدها... بدأت لديك أشياء نسيت أن تذكرها أو أشياء نسيت أن تستخدمها. وهكذا تتقولب القصيدة بشكل شعري حقًا. أنا جربت هذا مع أكثر قصائدي وأُحب القصائد التي تأخرت عن نشرها كثيرًا.

• قبل قليل تكلّمنا عن عملية النشر بالإنكليزية... فأنت مثلًا لم تواصل عملية النشر رغم أنّ لديك علاقات

متعددة مع فرلينغيتي، غينسبرغ إلخ...

- طبعًا، كانت لي علاقات مع كثيرين.

• بأي طريقة معينة حاولت أن تنشر وتدخل في جو النشر؟

- اكتشفت أنّ ما يهمني هو الشعر العربي وليس شعري مترجمًا إلى الإنكليزية، فما أسهل ذلك. وقد قلتها في عدّة أماكن، ولكن ليس من الممكن أن أكتب تلك القصائد بدون أن أكون مكرسًا بهذا الشكل... القصائد الطويلة، الباحثة عن شيء جديد حقًا، كيف يمكنك أن تفعل ذلك إذا كان همّك أن تنشر بالإنكليزية؟ لأنّ الشاعر همّه الحقيقي تطوير اللغة الشعرية بالعربية وليس بالإنكليزية... أعتقد أنّ هناك أسبابًا كثيرة لهذا التفكير... أعتقد أنّي كنت مصيبًا وهذا هو المصير. عليك أن تقبل بمصيرك وتعترف بالحقائق.

• سركون متى وصلت إلى أوروبا؟

- أنا سافرت إلى أوروبا كثيرًا... بدءًا من السبعينيات.

• النقاط الأساسية، الأحداث الأساسية، باريس، هامبورغ، إقامة في أثينا...

- نعم أوروبا، أنا أحب أوروبا... أوروبا هي البديل عن أميركا وأنا أحتاج إلى كفتي الميزان، على أن تكونا مثقلتين بالمادة. بالنسبة لي أميركا شيء وأوروبا شيء آخر. في أميركا لي صديقة كانت أوروبية وأهلها يعيشون في ألمانيا، هكذا كان اتصالي وهي امرأة تحب

السفر... الحقيقة أنّها هي التي عرفتني على أوروبا من الداخل وليس كسائح، باريس طبعًا... هل هناك شاعر لا يريد أن يرى باريس؟ سان فرانسيسكو والثقافة الأميركية، مع الثقافة الأوروبية، معيشة وقراءة مهمتان جدًا وهكذا يكون لك اكتمال نضوجك الشعري بأنّ ترى العالم. الشعر في البداية فضول عن العالم والأشياء، عن المادة التي تكتبها وكل التجارب التي تحدث في هذه الأسفار تساهم في تركيب شخصيتك، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. وأعتقد أنّ هذا واضح في شعري... اللقاءات، الصدف، ما يسمّيه بول أوستر بموسيقى الصدفة.

• أنت جئت إلى باريس، كيف كانت لقاءاتك مع الكتّاب العراقيين أو العرب؟ هل كانت لك لقاءات حميمية...

- طبعًا... في باريس اللقاءات المهمة كانت مع محمود درويش، كاظم جهاد، صموئيل شمعون، عبد القادر الجنابي وآخرين... شخصيات رائعة وحميمية. وقد سافرت إلى باريس عدّة مرّات، كل سنة كنت أذهب إلى باريس، هامبورغ، لندن، هناك رأيت صلاح فائق ثانيةً، في لندن...

• وبعدها تعرّفت على...

- من خلال صلاح فائق تعرّفت على الجنابي في باريس، أنا لم أكن أعرف أين يعيش، وكان قادر يصدر

مجلة، طبعًا بدأنا في الحمّى.

• كان هذا عام•٠...

- رحلات كثيرة وأنا نادرًا ما ألتقي بأي عربي، أذهب إلى اليونان، ألمانيا، لم أكن أعرف أحدًا، كانت حياة حرة بدون أدب أو أدباء. ناس عاديون وحياة عادية، ترى البلد ثمّ أنّك في باريس ترى ناسًا كثيرين، وبعدها صارت الاتصالات أقوى وأعمق مع مرور السنين والمجلات التي أصدرها الجنابي كانت مهمة جدًا، نشرت في الكثير منها.

• لقد نشرت كراسًا اسمه...

- نعم كراس... قصائد، عشر قصائد...

• كتابك في اليونان «الوصول إلى مدينة أين» كان ردًّا على الجنابي؟

- ردّ؟ أي ردّ.

• ردّ... من قبل جاد الحاج، هذا ما أخبرني به الجنابي...

- هذا ما لم أسمعه... كتابي لم يكن ردًّا على أي شيء.

• ليس الكتاب ردًّا عليه، إنّما طريقة نشره.

- عجيب يا أخي، هناك وسائل، ماذا أحكي عنها... أنا أتعجب!

• عندما قالها لي تعجبت.

- إشكالات فكاهية «الوصول إلى مدينة أين» أردت أن أنشره في بيروت... كنت في اليونان للمرّة الثانية

وكنت في طريقي إلى أميركا. ذهبت إلى بيروت قبل أن أستقر في اليونان.

• **في أيام الحرب؟**

- فيما بعد، في٣٠ كنت أعيش في اليونان وأشتغل هناك وفي عام٥٠ نشرنا الكتاب. حيث بقيت سنتين في اليونان.

• **سركون أنت وصلت إلى أوروبا، ما هي انطباعاتك، هل التقيت بشعراء آخرين، عراقيين، تعرف هذه الأجواء...**

- الأجواء العراقية؟

• **الأجواء التي تمثّلت بالشعر... الأجواء التي طلعت منها...**

- في أوروبا؟

• **طبعًا، أنت في أوروبا التقيت بناس آخرين...**

- عندما كنت آتي إلى أوروبا، لم أكن أنغمس في هذه الحلقات، كان عندي أصدقاء معينون ألتقي بهم، وهم عادة مستقلون أو محايدون، بالنسبة لهذه التجمعات التي تتغذى على الإشاعات والهلوسة اليومية... لا... لندن مثلًا صلاح فائق صديقي كنت أراه بشكل دائم والآخرون، بعضهم أدباء... وبعضهم أناس عاديون، لكن كان يثيرني دائمًا أن ألتقي بعراقي فعلًا، يذكّرني بكل شيء.

• بالأجواء...

- بكل شيء... بالأشياء الدفينة. كان هذا مهمًا بالنسبة إليّ ثمّ أصبح نوعًا من القصد أي أنّني بدأت أكثر من زياراتي إلى أوروبا وأطيلها للحديث والكتابة والنشر والمساهمة في المجلات كمجلات الجنابي، والمجلات التي أصدرتماها أنتما فيما بعد، «فراديس» وغيرها إلى أن قررت في النهاية أنّني تقريبًا استنفدت أميركا... فعلًا، لم يعد هناك ما يثيرني وما يبقيني هناك وأردت أن أبتعد عنها، وخصوصًا بعد حرب الخليج، قطيعة حقيقية، صدقني أنا رفضت أن أبقى في بلد يفكر ليلًا ونهارًا كيف يدمر عائلتي ووطني ولربما البيت الذي كنّا نعيش فيه، لم أستطع أن أحتمل الفكرة وكان همَي الوحيد كيف أترك أميركا في أقرب وقت، هذه حقيقة... لم أحتمل بلدًا يريني وجهه الشرير الكامل بكل هذه الصراحة، انكشفت كل الأمور في حرب الخليج، كانت مرآة دامية... وأثرت في حياتي... أي أنّ العراق قرر مصيري في هذه الحالة أيضًا، لأنّ الخيار كان واضحًا. لا يمكن أن تحتمل وجودك في بلد يفكر أينما ذهبت، في التلفزيون، في الشارع، بأنّك العدو.

• **يدمر مسقط رأسك ويفنيه...**

- بالضبط، وهكذا كتبت قصيدة عن الأمر...

• **نشرناها في «فراديس» العدد الثاني.**

- بدون شك، وقلت هذا بالضبط، بطريقة أخرى، بالشعر... نعم أميركا تثقفت فيها وعرفت ما أعرفه.

• أميركا الوجه الثقافي.

- الوجه الثقافي... أحترم وأحب شعراءها. أميركا غينسبرغ، طبعًا فيها تقدميون كثيرون، أناس مثل روبرت بلاي، والممثل وودي ألين وشعراء كبار آخرون مشوا في مظاهرات ضد الحرب (حرب الخليج) ضد أميركا وحربها، وأحترم ذلك... هذا هو الجانب البشع من أميركا، لكنّني أحب الثقافة هناك، هناك مكتبات هائلة... كما قلت... وهناك فعلًا تجد ما تريد وهناك نهضة شعرية عظيمة، وأنا كنت مهتمًا دائمًا بمتابعة الشعر الأميركي... وترجمته أيضًا، لكنّني حتّى هنا شعرت بنوع من الإحباط... مثلًا كان ثمة مشروع... أن أكمّل كتابًا بعنوان «الشعر الأميركي في القرن العشرين» محاولة ضخمة حبًا في الشعر، لكن هذا أحبط لأنّي لا أشعر الآن بالرغبة الحقيقية في إنجاز هذا العمل بصراحة... نعم الأشياء تنكعس حتى على الشعر وهذا موقف أخلاقي وأنا إنسان أخلاقي، ومواقفي فيها نوع من الأخلاقية التي أؤمن بها. إنّ الشاعر مسؤول بهذا المعنى، ليس مسؤولية السياسي أو غيره وإنّما هو مسؤول عن اختيار.

• أنت تحكي هذه الأشياء بالوقت الذي كان فيه الكثير من «النقدة» يعتبرونك شاعرًا ذاتيًا... إلخ من كليشة النقد الملتزم...

- سوء فهم.

• لا، ليس سوء فهم، إنّما سوء طوية، وهو ذات الهذر النقدي الذي كان ينشر في مجلة «الآداب» أو «الطريق» أو «الثقافة الجديدة» وغيرها من المجلات العربية...

- لكن كل هذا انتهى كما آمل. ذَهَبَ مع الريح.

حوار: خالد المعالي،

مجلة «عيون» العدد ١٢، ٢٠٠١.

---

1 أي صلاح فائق.

لست مصارع ثيران والثقافة جزء صغير من مهمتي الشعرية

سركون بولص واحد من أهم القامات الشعرية للقصيدة العربية الحرة، وهي التسمية الحقيقية لما يسمى (قصيدة النثر). ولد سركون في ١٩ شباط ١٩٤٤، بالقرب من بحيرة الحبانية، بدأ الكتابة في كركوك، ومنذ عام ١٩٥٨ وقبل انتقاله إلى بغداد، أخذ ينشر شعره، وقصصه وترجماته في مجلات وجرائد عراقية وعربية من بينها (العاملون في النفط)، (ملحق الجمهورية الأدبي)، (الكلمة)، (شعر)، (الآداب)، (حوار)، (مواقف)، (فراديس)، (الكرمل). ترك العراق أواخر ١٩٦٧ متجهًا إلى بيروت حيث قدم ترجماته الجميلة للشعر الأميركي الاحتجاجي، لاسيما غينسبرغ وقصيدته الشهيرة (عواء). كما قدم (أودن) وغيره من الشعراء. وفي عام ١٩٦٩ ترك بيروت إلى سان فرانسيسكو بولاية كاليفورنيا حيث أصدر مجلة (دجلة) بالإنكليزية، صدر له في العام ١٩٨٥ كتابه الشعري الأول (الوصول إلى مدينة أين)، ثم (الحياة قرب الأكروبول) في عام ١٩٨٨، وفي عام ١٩٩٢ صدر كتابه الثالث (الأول والتالي) وفي عام ١٩٩٦ صدر (حامل الفانوس في ليل الذئاب).

سركون بولص شاعر عميق جدًا لا يحتفي بالبريق ولا تغريه الأضواء، لا يوهم نفسه بمديح متملق ولا ينهزم أمام نقد حقود، في قصيدته تجد ثمة شيئًا من الاكتفاء

الذاتي، بمعنى أنها لا تتوسل شعريتها من الخارج، ولا تعتمد على الوعي الزائف للقارئ، ولا تتكئ على لعب الجمل والكلمات، ولا تدخل في علاقة مع القارئ بشكل خطابي، ولا تنجر لإغراءات الدهشة والصدمة الفارغة، مثلما لا تعتمد على إشكاليات تاريخية خارجية أو توظف أية علاقة سياسية أو اجتماعية. إنها لا تتوسل موضوعها خارجها، وبهذا فهي تمتلك خصوصيتها، فهي تتميز من ناحية بناءها عن بنية قصيدة أنسي الحاج أو توفيق صايغ أو محمد الماغوط.

سركون بولص شاعر لا يحتفي بالبريق ولا تغريه الأضواء. في قصيدته تجد ثمة شيئًا من الاكتفاء الذاتي، بمعنى أنها لا تتوسل شعريتها من الخارج، ولا تعتمد على الوعي الزائف للقارئ، أو تتكئ على لعب الجمل والكلمات، ولا تدخل في علاقة خطابية مع القارئ، ولا تنجر الإغراء الدهشة والصدمة الفارغة، مثلما لا تعتمد على إشكاليات تاريخية خارجية أو توظف أية عاطفة سياسية أو اجتماعية، لأنها لا تتوسل موضوعها خارجها، وبهذا فهي تمتلك خصوصيتها.

والحوار مع سركون بولص ممتع جدًا وشيق ومليء بالمفاجآت، لا سيما إذا مست الأسئلة الحقيقة للكتابة الشعرية وللحداثة، وقد أجرينا معه حوارًا مطولًا جدًا، تناولنا فيه أسئلة الحداثة، والتراث والقصيدة الجديدة.

* * *

- **هناك التباس ولغو كثير واستعراضات ثقافية**

بصدد مفهوم (الحداثة) ليس عندنا فحسب، وإنما عند الأوروبيين أيضًا، فماذا تعني (الحداثة) لك؟

- (الحداثة) مسألة شائكة، إنها ليست مسألة غرب أو شرق. إنها مسألة إنسانية، فنية، غريزية تقريبًا، إلا أنك تقف إزاء عصرك، غريزيًا، موقفًا معينًا، وهذا هو (نواة) الحداثة. لنرجع إلى الوراء قليلًا، أنا شخصيًا لا أهتم بتعريف (الحداثة) لأن التعاريف مضللة دائمًا، خصوصًا بالنسبة لمفهوم ديناميكي وفعال (كالحداثة) الذي يكاد يكون هو العمود الفقري لتفكير وتطلع واستشرافات الفنان في القرن العشرين. لذا فإن تعريف (الحداثة) صعب جدًا، لكن يمكننا الآن ومن خلال حوارنا هذا أن نفتح قناة نحاول أن نقترب من خلالها إلى مفهوم (الحداثة) كفنانين وخصوصًا كشعراء، لأن هذا في الأخير هو ما يهمني.

يقول (هابرماس) في (القول الفلسفي للحداثة) باختصار: «إن الحداثة هي أن يعبر الفنان أو المفكر أو الفيلسوف عن عصره، وموضعه من عصره هذا، بتعابير مأخوذة، مستلة من العصر نفسه، من ما عاصره هو شخصيًا، بحيث إن التاريخ في النهاية، حينما يعالجه مفكر كهذا، ينعكس في مرآة تلك الاستقطابات والخبرات التي تشرَبها وحاول أن يطبق قوانينها الخفية على التاريخ، على حاضره وعلى فكرته عن المستقبل». وهذه في الحقيقة فكرة شائكة عن الحداثة ولكننا سنسحبها إلى أرضية الشعر.

إن الكثيرين ينسون عند التحدث عن (الحداثة) أننا نفهم بها شيئين: الحداثة الاجتماعية والحداثة الفنية. (حداثة) المفكر ورجل الاجتماع، الذي يتداول أفكار التكنولوجيا والتطور المعرفي الذي حدث في الغرب، ولنقل منذ القرن التاسع عشر، بحيث إن نتائجه الحالية تجبره على الأخذ بها حينما يتناول المجتمع.

ولكن (الحداثة) في الشعر، وكما نعرف من دراستنا لحركة الحداثة التي بدأت في بداية القرن العشرين، أي بعد تأثيرات (مالارميه) كاستجابة انعكاسية لتفكير (مالارميه) والبرناسيين الذين كان شعرهم وآراؤهم سائدة في ذلك الوقت، بأن يدخلوا (العالم) إلى الشعر، حيث كان مالارميه والبرناسيون يغيّبون (العالم) عن الشعر بحيث يبقى في النهاية مجرد ألفاظ، إن (الحداثة) بدقة، حينما نطبقها على الشعر، تعني التقنية الحديثة في التعبير عن العالم شعريًا وهذا ما أردت أن أميزه، لأنني لاحظت أن كل من كتب عن (الحداثة) وبالعربية خصوصًا، يقع في هذه المستنقعات التي لا مخرج منها بحيث يكون متحدثًا عن (الحداثة الاجتماعية) بينما يظن أنه يتحدث عن (الحداثة) شعريًا هذا هو الإشكال.

• لكنني أود أن أعود إلى تاريخ مصطلح (الحداثة) فأنت تقول: إن (الحداثة) بدأت في بدايات القرن، بينما نجد أن أدونيس يتحدث عند تناوله للشعر العربي بشكل عام عن (الحداثة الأولى) التي كان

يقصد فيها حركة الشعر العربي التي وصل إليها أبو نواس وأبو تمام وبشار بن برد وغيرهم؟

- هؤلاء الشعراء الذين تحدث عنهم (أدونيس) جددوا في (الأغراض) الشعرية وليس في (التقنية) التي تتناول تلك الأغراض. أي أن الشعر العربي ظل يعتمد شكلًا شعريًا واحدًا هو (العمود) إلى أن جاء (السياب)، فالتجديد كان في محتويات معينة، في تناولات لفظية معينة، في إدخال أغراض جديدة إلى معاني الشعر، كما نجدها واضحة عند أبي نواس مثلًا، لكن القضية بقيت بدائية، بمعنى أن الشعر ظل يكتب بنفس الشكل الذي كان يكتب به في العصر الجاهلي، فأين (الحداثة) هنا؟!

• **لكن هذا الإشكال نفسه نجده عند (السياب) أو بقية الشعراء (الرواد) فقد غيروا (شكل) القصيدة لكنهم ظلوا قريبين في (أغراضهم) من القصيدة التراثية.**

- لقد غير (السياب) الكثير بالنسبة للشعر العمودي.

• وبقية الشعراء الرواد أيضًا.

- مع فرق واحد، هو أن (السياب) وحده، من دون بقية (الرواد) فَهِمَ شيئًا واحدًا مذهلًا.

• ما هو؟

- إن السّياب فهم ما فهمه شعراء الحداثة في الغرب كعزرا باوند وإليوت ووليم كارلوس ويلمز، ألا وهو (الديمومة في الشكل) والسياب هو أول شاعر عربي في التاريخ اكتشف أن (القوة الشكلية الداخلية) التي

تؤلف عمودًا فقريًا للقصيدة لا يأتي من (وحدة الموضوع) ولا من (التقفية) ولا من الأبيات المتناثرة، لكن تأتي من (وحدة الموضوع)، وبذلك اكتشف شيئًا مهمًا جدًا هو (السرد)، هو الرؤيا المصبوبة في شكل كامل يبدأ من نقطة معينة وينتهي في نقطة معينة، وهذه هي (الحداثة) الحقيقية. أي كيف تنقلب (الرؤيا) شكلًا؟ فالشكل الشعري العربي كان يعتمد على أبيات، على علاقات بين الأبيات لكن في أي قصيدة عربية تراثية، سواء عند أبي نواس، أبي تمام، المتنبي أو ابن الرومي، وهم مجددون كبار في عصرهم، تجد لها شكلًا يعتمد على قوة وحدات من الأبيات. لكن الشكل العام مهلهل، بل ويمكن القول ليس هناك شكل كامل للقصيدة.

وإن الشاعر العربي الوحيد الذي اكتشف هذا هو (السياب) وكان قد اكتشف ذلك عند دراسته لشاعر مثل (جون كيتس). فعلى سبيل المثال عند مقارنة قصيدة السياب (النهر والموت) بقصيدة (نشيد إلى بلبل) لجون كيتس نجد هناك (وحدة موضوعية) مجزأة إلى ثلاثة أقسام من الرؤيا وهي: الرجل المريض الذي يصغي إلى البلبل عند كيتس، ويأخذ غناءه إلى ذاكرته، دافعًا به إلى بعد تاريخي حيث المهرج والإمبراطور و (راعوث) بين السنابل وكل هذه الأشياء التي تنهمر على مخيلة الرجل المريض، وهو الشاعر كيتس، الجالس على سريره مصغيًا لنشيد البلبل: بينما نجد الطفل المريض في

قصيدة (السياب) يصغي إلى النهر، والنهر يأخذ به إلى عوالم معينة إلى دواخل نفسية وعوالم مستسلمة، حيث إن الشكل في قصيدة (السياب) يكاد يكون شبيهًا جدًا بالشكل عند (كيتس) ومن هنا فإن حركة الحداثة العربية عند السياب حدثت بالتأثر البدائي بحركة الشعراء الرومانسيين الإنكليز في القرن التاسع عشر.

• **لكن هناك بعض الدارسين لشعر السياب يجدون له وشائج مع الرومانسية العربية. مع (علي محمود طه) و(الياس أبي شبكة) وغيرهما؟**

- هذا خطأ. إن (علي محمود طه) تأثر أيضًا بشعراء فرنسا الرومانسيين لكنه لم يكتشف الشكل الذي أبدعه شعراء بريطانيا وهم بالتحديد ووردزورث، كيتس، كولريدج، وليس بايرون أو شيللي، لأن هؤلاء الثلاثة، وبالتخصيص (ووردزورث) و(كولريدج) حينما كتبا معًا مقدمة لأحد الكتب الشعرية، قد أحدثا ثورة في الشعر حينما أعلنا أن ما يهمهما في كتابة القصائد هو خلق لغة جديدة هي لغة الإنسان، اللغة التي يتفاهم بها البشر، أي إدخال الحياة اليومية والهموم الإنسانية إلى الشعر لأول مرة.

وهذه الحقيقة قضية شائكة، وأنا لا أوافق النقاد العرب على الإطلاق في ما يخص السياب، لأنهم في رأيي لم يفهموا هذه النقطة بالذات، وما زالوا يسيئون فهم القصيدة العربية الحديثة، لأن الشكل بالنسبة إليهم هي (الحداثة الاجتماعية)، (حداثة المفهوم) وليست

حداثة (التقنية الشعرية) التي تغير (المفهوم) وتمحقه بشكل حقيقي.

• إذًا يمكننا التحدث عن (سوء فهم) دائم؟

- هناك فهم سائد للحداثة، هو الفهم الذي يطلقه الصحافيون، وأشباه الشعراء، والشعراء، والنقاد العرب، لكن مفهومهم في ما يخص الشعر يمكن الاستهانة به بسهولة، لا أقول هذا بأي تبجح فهو رأيي الخاص الذي أقف وراءه وأدافع عنه.

• إنني أتلمس في إجابتك تفسيرًا جديدًا لشعر (السياب)؟

- من دون أي شك، وأعتقد أن فهمي للسياب يختلف كثيرًا عن فهم النقاد العرب له، وفهمي هذا جاء من خلال دراسة حقيقية طويلة الأمد وليس مجرد رأي أطلقه في الهواء.

• ألا تعتقد أن تفسيرك لإنجاز (السياب) الشعري ناتج عن دراستك للشعر الأوروبي والإنكليزي بالذات وانشغالك به لعشرات السنين. وهذه (المقاربات) التي تجدها بين (السياب) و(كيتس) مثلًا ليس إلا من باب (المقاربات) و(توارد الخواطر) غير المقصودة من قبل السياب، أو لنقل إن موهبة (السياب) الفذة لم تكن عامدة في (المقاربة)؟

- أعتقد أن (السياب) كان واعيًا جدًا لما يفعله، يقال إن (السياب) كان قليل الفهم والثقافة، ولكن هذا لا يهم إطلاقًا، فالشاعر لا يحتاج إلى ثقافة موضوعية لكي

يفهم (أشياء معينة) في كتابة الشعر، خصوصًا إذا كان هذا الشاعر كالسياب، مشبعًا بإلهام حقيقي، بجوع يمكنني أن أتصوره وتتصوره جيدًا لأننا من نفس البلد. ففي العراق وكما تعرف كان الشعراء يلتهمون القصائد التي تصل إليهم، وفي تلك (الصحارى الاجتماعية) القاحلة، التي كانت هي حياة العراق الاجتماعية، كان لأي شيء أن يقدح الزناد لإيقاد السليقة الشعرية، خصوصًا إذا كان القارئ يمتلك سليقة شعرية حقيقية كالسياب. إذًا السياب كالإسفنجية تشرب كل ما يحتاج إليه من خلال قراءاته لهؤلاء الشعراء، وأقصد الشعراء الإنكليز الرومانسيين، الذين نجد أثرهم واضحًا جدًا في شعره، لكنه لم يتشرب رومانسيتهم فقط، كما يفهم النقاد العرب، وإنما أيضًا كيفية تعبيرهم عن هواجسهم الروحية بهذا الشكل الصلب، وهذا ما كان يهم السياب من قراءته لهم، أي أنه اكتشف وحلّل وعرف بغريزته، وهذا ما يفعله أي شاعر جيد، أي أن يشرح القصيدة، إلى قصيدة عظيمة، ليعرف لماذا قدمت في هذا النوع من الشعراء.

• النقاد العرب لم يغفلوا تأثر (السياب) بالشعر الأوروبي، لكنهم توقفوا كثيرًا عند تأثره بالشاعر (ت. س. إليوت) و (إديث ستويل) اكثر من الآخرين؟

- هذا خطأ آخر. إن السياب أخذ من (إديث ستويل) رموزًا معينة بلا شك، لكن (ستويل) شاعرة رديئة، إن (السياب) أفضل منها، وهذا ما أستطيع أن أجزم به، إنها

شاعرة منسية تمامًا، أما الشاعر (ت. س. إليوت) فهو شاعر عظيم، لكن (السياب) لم يستطع أن يصل إلى (إليوت)، أو أن يفهم ما يفعله (إليوت) تقنيًا وفنيًا، إن (إليوت) عظيم جدًا ويعتبر من أعظم من كتب العبارة الموسيقية في اللغة الإنجليزية على الاطلاق، لكن (السياب) هنا أيضًا قد أخذ رموزًا معينة من (إليوت) (كالأرض الخراب، الجفاف، المجاعة) ورموز الإخصاب التي أخذها (إليوت) بدوره من كتاب (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر، والذي ترجم متأخرًا جدًا إلى العربية عن طريق جبرا ابراهيم جبرا[2].

إن (التقنية) عند (إليوت) من التعقيد والعمق والروحانية بحيث أجبرت أن يقف (السياب) أمامها عاجزًا، لأن (الشكل) الإليوتي للقصيدة هو استيعاب كامل لروحانية أوروبا وفكرها الشعري، من دانتي إلى شكسبير، إلى العصر الحديث، وأنا لا أتحدث عن الشعر فقط وإنما عن الدين والفلسفة. لكن (السياب) أحب (إليوت) وبشكل واضح لكنه وقع تحت سحر الشعراء الرومانسيين، طبعًا هنا عبارة (الرومانسيين) خداعة، فحينما نقول (رومانسيين) بالعربية يعتقد البعض أنها رومانسية شعراء مثل (علي محمود طه) و (الياس أبو شبكة)، أبدًا إن الأمر ليس كذلك، (الرومانسيون) هنا يعنون (الثوريين)، الشعر الرومانسي كان ثوريًا هو الذي بدأ الثورة، ومن هنا فحينما نقول (رومانسيين) فنعني بهذه الكلمة (المغالاة) في اعتبار المخيلة، والثورة على

القيم الأرضية، بينما تعني (الرومانسية) عندنا شيئًا آخر.

• إن هذا يعني أننا لم نسئ فهم (الحداثة) فقط وإنما (الرومانسية) أيضًا، وأن كل ما يقال عن التأثر والتأثير ليس إلا حديث طرشان؟

- بالضبط، نحن لم نفهم (الرومانسية) أبدًا، وليس هناك أي شاعر عربي يمكن أن نقول عنه (رومانسي)، بمن في ذلك (شعراء المهجر). فحتى (جبران) الذي تأثر بالشعراء (بليك) و(شيللي) و(نيتشه) في الوقت نفسه، جاء نتاجه رومانسيًا بالمعنى السيئ للرومانسية، وهو الذي نقصده بالعربية عندما نقول (رومانسي)، أي أنه جاء كما يقال من دون عظام وأنه لحم متهدل، وأقصد تلك العبارات الرخوة، وتلك المفاهيم البكائية، وتلك النظرة الصاخبة بالدموع والسوائل الأخرى التي تسمى (العاطفية) هكذا هي (الرومانسية) بالعربية، بينما هي كما قلنا شيء آخر.

• هذا صحيح إلى حد ما حينما يتعرف المرء على الرومانسية الأوروبية، لكنها حتى في أوروبا كانت غير متجانسة، فالرومانسية الألمانية كانت تختلف إلى حد ما عن الرومانسية الإنجليزية.

- الرومانسية جاءت على شكل موجات، خضعت لتأثيرات معقدة جدًا سواء في أوروبا أو في أميركا وأخذت شكلها النهائي في مفهوم نسميه (الحداثة)، (فالحداثة) مرآة لها ألف وجه، فهي ليست شيئًا واحدًا

يمكنك أن تشتريه أو تتعلمه أو تتشبع به، فعليك إما أن تكون (حديثًا) أي أن تستقطب عصرًا بكامله استقطب هو بدوره عصورًا أخرى سبقته، أو أن تأخذ ما يسمى (لبوس) الحداثة، أي أن تكون شاعرًا (حديثًا) وهذا الأمر صعب جدًا في اللغة العربية لأن عليك مواجهة اللغة التي تكتب بها، من حيث إن اللغة العربية نفسها لغة غير حديثة، لذلك نجد أن قصائد عربية كثيرة جدًا تكتب وكان يمكن لها أن تكتب في أي زمن، أي أنها لم تنطلق من لحظة الشاعر التي يكتبها وإنما انطلقت من مفاهيم لغوية وشعرية وتقنية معينة يمكن لها أن تسري على أية قصيدة تكتب بالعربية، وفي أي وقت، والحقيقة أن هذا هو (امتحان) الحداثة، والقصيدة العربية الحديثة بهذا المعنى لها نماذج قليلة جدًا، وأنا هنا أوافقك بالكامل في قولك عن التأثر والتأثير بالثقافة العربية، وكأنه (حديث طرشان). فهناك غياب كامل للتفاصيل وللتجسيد. فالشاعر لا يمكن أن يكون حديثًا بمجرد أنه قلد قصيدة مترجمة، وهذا ما يحدث لدينا الآن يا برهان، إنهم يعتقدون أن كل قصيدة غربية تصلهم عن طريق ترجمة رديئة هي قصيدة حديثة فيكتبون مثلها، هذه نكتة تدل على فقر ثقافي عجائبي سائد بيننا، لذلك نجد كل هذا التخبط، أن الحداثة جرأة، فكيف يمكننا أن نكون حديثين بينما مخيلتنا مقيدة، لذا فإذا أردت أن تكون حديثًا فعليك أن تتخلّص من القيود التي تحميك من نفسك.

• لكنك فصلت في حديثك ما بين (الحداثة الاجتماعية) و(الحداثة الشعرية) ثم ها أنت تقول بأننا يجب أن نتخلص من (قيودنا) الداخلية، ألا تعتقد أن هذه (القيود) هي من مهمات (الحداثة الاجتماعية)؟

- هذا صحيح جدًا، وجميل منك أن تثير هذه النقطة، فهناك ترابط نسبي بين الحداثتين، ولكن من قال إن الشاعر عندما يكتب قصيدته الحديثة لم يتجاوز هذه المفاهيم، فالشاعر يجب أن يكون قد تجاوز وصار حديثًا قبل أن يكتب قصيدته الحديثة.

• بهذا المعني أجد امرأ القيس، طرفة بن العبد، أبا نواس حديثين أيضًا؟

- طبعًا، ولكن بالنسبة لعصرهم، بل وإن بعض أبياتهم ما زالت حديثة، فالحداثة ليست ما يسري على القرن العشرين فقط. فهناك أشياء وقصائد وأبيات كتبت في الجاهلية أو القرون الوسطى ما زالت سارية وحديثة لأنها، وهذه نقطة مهمة وجوهرية جدًا، تلمس في الإنسان شيئًا خالدًا، وأنا شخصيًا أتردد في استخدام مثل هذه الكلمات، ولكن هناك في الإنسان عواطف معينة لا تتغير عبر العصور، عواطف جوهرية، فإذا استطعت كشاعر وفنان أن تلمس تلك العواطف، وطبعًا لا يمكنك ذلك إلا إذا جربتها بنفسك، فأنت إذًا شاعر يمكنه أن يلمس تلك المناطق في أي إنسان وفي أي عصر كان، وباختصار، هناك أشياء ثابتة على عكس من

يتحدث عن (التحول) طوال الوقت، وعلى هذه الأشياء يعتمد الشعر.

فعندما أقرأ (دانتي) أو (شكسبير) أو أي شاعر عظيم آخر تهزني أشياء معينة قالوها في تلك الأزمنة، لكن كيف ولِمَ؟ لأن تلك الأشياء ثابتة، وأنا الآن في القرن العشرين، استجيب لها، هذه هي الحداثة، إنها نوع من الجسر ولكن طرفه الأول ينبغي أن يكون صلدًا وثابتًا ذا قاعدة أسمنتية في وضع الشاعر في زمنه، أما طرفه الآخر فيمكن أن يمتد إلى المستقبل، هذا هو فهمي للحداثة، لنأخذ الفرزدق مثلًا، فهو يقول:

فكنت كفاقئ عينيه عمدًا

فأصبح لا يضيء له النهار

فهذه جملة عادية جدًا تنطبق على أي إنسان حاول ألا يرى شيئًا لا يريد رؤيته في أي عصر، لماذا؟ لأنها جملة حديثة، لأنها بكل بساطة تقول شيئًا كاملًا بطريقة النثر، لننسى هنا (الوزن) و(القافية) ولنعتبرهما جملة عادية أو موضعة لفكرة، وحينما نتحدث عن (الموضعة) نقصد إثبات شيء في عصر معين أو تجربة ملموسة، هذا ما تعلمناه من سيد الحداثة (عزرا باوند) الذي كتب مفاهيم ومبادئ الحداثة الشعرية في بداية القرن، فأحدث ثورة حقيقية ما زالت سارية حتى اليوم.

• **رافقت حركة الشعر العباسي، أو مرحلة (الحداثة الأولى) كما يسميها أدونيس، حركة نقدية صارمة كان من أبرز قاماتها: الصولي، الآمدي، الجرجاني، ابن**

رشيق، قدامة بن جعفر، ابن طباطبا، العسكري، وغيرهم، فلِمَ تعثّرت، في رأيك، حركة النقد الأدبي العربية التي بدأت مع حركة الرواد وتوقفت عند شعر الخمسينات من دون أن تستمر أبعد؟

- النقاد لم يعودوا قادرين على المجابهة، فشعر الرواد بالنسبة إليهم كان امتدادًا للشعر العربي، للتراث، للتقاليد الكبرى، أي أن شعر الرواد كان يستخدم نفس المفاهيم السارية في الشعر العربي كله ولكن بشكل آخر، فهو متحرر أكثر بالنسبة للشعر العمودي، فقصائد السياب، البياتي، الحيدري، نازك، فبالإضافة لبعض التوابل التي استجلبوها من الشعر الإنكليزي، كانت ما زالت تتحدث عن نفس المواضيع، بقليل أو كثير من الاختلاف عند هذا الشاعر أو ذاك، لذلك ارتاح إليهم الكثير من النقاد العرب الذين كانت ثقافتهم هي الثقافة التقليدية لأي ناقد عربي، وآراؤهم مأخوذة في أكثرها من الصولي والجرجاني والعسكري وبقية النقاد العرب، بالإضافة إلى بعض التوابل من النقاد الغربيين. لكن عندما أتى الأمر إلى «قصيدة النثر» بدأت القطيعة، وبدأ الخوف، وبدأ التشكيك، وبدأ أمر الخيانات والتخيين والمظالم السخيفة التي ألحقت وأقحمت على مجال الكتابة بالنثر أو بالقصيدة الحرة، وطبعًا بدأ هذا كله مع دعوة مجلة شعر الشهيرة إلى احتضان «قصيدة النثر»، وبدأ التحصن وراء الأسوار والخنادق، حيث تخندق النقاد وراء مجلة «الآداب» ولقد كان واضحًا أن مجلة «شعر»

هي المنتصرة.

• **لكن مجلة «شعر» انقطعت، بينما استمرت «الآداب» في الصدور، كما ضمت معظم شعراء «قصيدة النثر»، وما نجده أن شعراء «قصيدة التفعيلة» هم الأبرز في الواجهة؟**

- لا أعتقد، لا تصدق الجرائد ولا المهرجانات، صدّق ما يحدث في الشعر عند قلة من الشعراء. لا تصدق أن هناك جمهرة من الشعراء سيحملون لواء الشعر إلى بر الأمان، ففي كل عصر هناك شاعر أو شاعران أو ثلاثة لا أكثر، لهم الأهمية سواء كانوا من شعراء التفعيلة أو غير التفعيلة.

أن يتوقف الماغوط وأنسي الحاج لا يهم، لِمَ لا؟ فمن حق الشاعر أن يتوقف أينما يشاء أو متى يَشاء. الشاعر ليس موظفًا في مملكة الشعر. الشاعر الذي لا يتوقف هو المهم، ما يفعله هؤلاء الشعراء هو ما يجدر بنا أن نتابعه، وليس من توقف، وأنا بهذا المعنى تفاؤلي، رغم أنني من أكبر المتشائمين اجتماعيًا، لكنني متفائل في الشعر، واعتقد أن الشعر ماض في طريقه، فيسقط على جانب هذا الطريق كثيرون، إنها معركة، فلا غرابة أن يحارب الشعر الجديد، أليس هذا شرفًا له؟

إن الشعر التافه هو الذي لا يحارب وهو ليس جديرًا بالحراب، لكن الشاعر الحقيقي يحارب، وهذا برهان يا برهان.

• **لقد حورب نزار قباني كثيرًا... و...؟**

- لقد حُورب نزار لأسباب خاطئة، لأسباب فضائحية، وليس لطريقة القول أو لشكل قصيدته، وإنما لما يقال، أي أن نزار كان يقول أشياء فاضحة للمجتمع العربي، فحورب اجتماعيًا. لقد حورب السياب كشكل، لأنه هدم الشكل العربي القديم، لقد حورب شعر «التفعيلة» وشعر الرواد بهذا المفهوم. و«قصيدة النثر» حوربت بنفس المعنى.

• **وما زالت تحارب...؟**

- وما زالت تحارب، وستحارب إلى أجل لا يسمى...

• **متى تنتصر إذًا؟**

- أعتقد أنها انتصرت منذ زمان، لكنه انتصار غير مسجل تاريخيًا.

• **لِمَ لم يسجل تاريخيًا؟**

- لأن الموظفين المسؤولين عن كتابة التسجيل هم رهط من الذين لا يفهمون أن انتصار الشكل الجديد هو انتصار للغة العربية، وطبعًا لكي يفهوا ذلك عليهم أن يكونوا حديثين.

• **لكن يندر أن نجد اليوم من يحارب «قصيدة التفعيلة»؟**

- لأنها وفَّت شروطها وانتهت بهذا المعنى. لقد وصلت «قصيدة التفعيلة» إلى تخوم النهائية لإنجازاتها الممكنة، أي أنها أنجزت ما كان عليها أن تنجزه، والآن هناك قصائد «تفعيلة» يمكن أن تعتبر «فائض قيمة»، سواء كتبت أم لم تكتب، فليس هناك كبير فرق، بينما

الأمر مختلف في مجال تقييمنا لقصيدة النثر.

إن كتابة قصيدة نثر جيدة يمكن أن يكون وثبة، وهذا لم يعد بالإمكان أن نقوله لقصيدة التفعيلة. إننا نحتاج لعيون جديدة لنرى هذه الفروقات، نعم... يمكننا أن نقول آه كم من قصيدة رديئة تكتب نثرًا، لمَ لا، فألف قصيدة رديئة تؤدي إلى قصيدة جيدة، وإذا كان الأمر هكذا فهو يستحق المعاناة، لأن الأمر هكذا بالفعل بالنسبة لأي قصيدة تفعيلة كانت تكتب في ما مضى.

• **والآن أيضًا، فكتابة قصيدة «تفعيلة» جيدة لا تأتي إلا عبر معاناة حقيقية.**

- نعم، والآن أيضًا، نفس الأمر يتكرر عبر التاريخ، إذ إن تاريخ الشعر يتكرر عبر الوثبات، فلم لا تؤمن بالوثبة، بالقافز على الزانة فوق الهاوية.

• بهذا المعنى يمكننا أن ننتظر ظهور شاعر كهذا يكتب بالعمود الشعري أيضًا..

- ولكن هذا الأمر مقضي عليه مسبقًا، لأن العمود سيكون نوعًا من التكرار، فالعمود قد فعل فعله، لكن قصيدة النثر لم تفعل فعلها النهائي بعد.

• **هذا يعني أنها لم تنتصر بعد...!**

- الانتصار دائمًا جزئي، وبعد موت الشعراء يمكن أن يكون النصر نصرًا حقيقيًا، ولكن ما هو النصر، وما هي الهزيمة، نحن لا نتحدث بهذه الشروط، هل كان «رامبو» منتصرًا؟ نعم، لكن بعد أن مات بسنين طويلة، و«والت ويتمان» لم يكتشف إلا في الخمسينات من هذا القرن

في أميركا. لقد كان شاعرًا مهملًا، إلى أن جاء شاعر اسمه «غينسبرغ» واستعمل صوته وبيته الشعري الطويل النفس في قصيدة «عواء» فعاد النقاد ليدرسوا «ويتمان»، فإذا به شكسبير أميركا، إنه أعظم شاعر أميركي على الإطلاق.

• أين يكمن الإشكال إذًا، في الذائقة الشعرية في الأذن، في المساحة الديموقراطية المتاحة لقصيدة النثر بحيث تأخذ مداها الحقيقي... أين؟

- أولًا في «الأذن»، فهناك «أذن» معتادة على إيقاعات معينة، يطربها نزار قباني وتطربها الأساليب القديمة في الإثارة، ولكنْ هناك «أذن» جديدة، موجودة هنا وهناك، رغم أن النقاد والصحف والصفحات الثقافية تتجاهل وجودها، لكنها موجودة. وأقول لك، إنني شخصيًا وجدت الكثير من الشعراء والمستمعين خلال قراءاتي الشعرية، سواء في البلدان العربية أو الأوروبية المختلفة، يستجيبون لشعري، فهل أنا مخدوع أم هم منافقون؟

• لا.. لقد كانوا يتذوقون شعري، لكن هؤلاء هم قلة بالنسبة للجمهور الساحق، ولكن من قال إن الشاعر يبحث عن الجمهور الساحق؟

إن المسألة هي في الشعر، ولربما هناك جمهور ينتظر في المستقبل القريب أو البعيد، فحينما تكتب القصيدة فإنك تكون مهمومًا بها، بالشعر، بالتعبير، بالجنون الذي يكمن في عملية الكتابة وليس بمن سيقرأوك، فقد يأتي

قارئك في زمان ما، وربما هو الآن في مكان ما، شخصيًا لا أهتم بذلك.

• لنتوقف عندك، كيف تتكون القصيدة لديك، إنني أعني هنا «حرفة» الكتابة، فهل أن ما نقرأه هي النسخة التي كتبت، أم أنها (مونتاج) من مادة أولية لا يعرفها أحد إلا أنت؟

- هذا سؤال رهيب، شائك، ومريع، ومثير، وهو يستدعي مني كما أعتقد، الحديث عن قصتي والكتابة، فالقصيدة تفرض نفسها عليّ، لا أدري من أين، وكيف؟ ولا أبحث عن حلول أو تحاليل تقول لي كيف حدث هذا، ولكن كل قصيدة حدث كبير بالنسبة إليّ، وقد تكون حياتي في النهاية سلسلة من الأحداث، التي أكمن بانتظارها.

إن القصيدة طقس روحي، وجودي، يجمع في ذاته، كلما مررت به في حياتي، نقطة رحيل. ففي كل قصيدة تشوق إلى محطة جديدة، واحدة تقود إلى الأخرى، سلسلة قصائد هي في النهاية أنت.

كيف تأتي القصيدة؟ هذه قصة لا أعرفها، ربما أعرف كيف تجيء القصيدة، لكنني لا أستطيع تفسير ذلك. إن القارئ يقرأ قصيدة كتبها شاعر، لكن هذا القارئ لن يعرف أبدًا كيف كتب الشاعر هذه القصيدة، فمهما تحدث (النقاد) وحللوا، وشرحوا وشرحوا، فلن يصلوا إلى جوهر عملية الكتابة الشعرية. أقول هذا واثقًا. إلا إذا كان الناقد شاعرًا حقيقيًا، لكن كم من ناقد هو شاعر

حقيقي، وإذا كان شاعرًا حقيقيًا فكيف أصبح ناقدًا، ولماذا؟ فالنقد نوع من الجسر بين الشاعر والقراء، لكنه لا يستطيع أبدًا أن يصل إلى جوهر العملية الشعرية، وحتى الشاعر نفسه لا يمكنه أن يعبر عن هذه العملية إلا بأن يكتب قصيدة أخرى.

• أهذا يعني استحالة النقد؟

- لا، ولكن النقد يبقى خارجيًا، إذ لا يمكن للنقد أبدًا أن يسبر قصيدة ما حقًا بالطريقة التي سبرها بها الشاعر، وهذا فرق كبير، لذلك نقرأ القصيدة، ثم نقرأ تحليلًا للقصيدة لأي ناقد، قد نستفيد منه، لكنه لن يقودنا إلى جوهر هذه العملية، لأنها عملية معقدة وطقوسية، فلا يعرف أحد من أين تأتي أجزاء القصيدة. فقد تأتي جملة، أو كلمة، أو إيقاعًا، وقد يأتي نوع من اللاشعور، فعندما أكتب أنا القصيدة، وأنا أكتبها ببطء شديد، لا أعرف إن كانت ستنتهي اليوم أو بعد ساعة، إنها عملية انتظار، أشبه بالعبادة، على الأقل بالنسبة إليّ. وأعتقد أن أي شاعر جيد آخر سيقول الشيء نفسه، هو أن القصيدة لا تأتي عندما تريدها.

• أرجع إلى سؤالي عن قصيدتك، وأقصد المنشورة، هل تجري عليها عملية (مونتاج)؟.

- بالضبط، أجري عمليات (مونتاج) كبيرة، لقد قال «عزرا باوند» مرة، إن ما يهم في القصيدة، ليس ما نقرأ وإنما ما حذفه الشاعر منها!

• ولكن من أين للقارئ أن يعرف ماذا حذف الشاعر؟

- سيعرفه من قراءة ما بقي في القصيدة، فالغيابات موجودة في الحضورات. سأقول لك شيئًا عن قصيدة افتتح فيها مجموعتي «حامل الفانوس في ليل الذئاب»، واعتقد إنها مناسبة جيدة للحديث عن هذه القصيدة. فهي عن القارئ، والقارئ هنا هو الكاتب في الوقت نفسه، لأن القارئ حينما يقرأ ينبغي له أن يتقمص نص الشاعر إذا كان قارئًا جيدًا، وبطبيعة الحال، وكما يبدو أنه القارئ الذي أحلم به، فالقارئ في هذه القصيدة، ومن الكلمات الموجودة في النص، ينبغي أن يتحمل العذاب، لأنه في هذه القصيدة له (تاج من الشوك) مثلًا، وفي قصيدة أيضًا ذكر لغراب «إدغار ألن بو»، إذًا فالوقت ليل، وفي النهاية (اسمعني، اسمعني، آخر مرة، وأدر وجهك نحوي)، فأنا أحلم بقارئ يفهم معنى هاتين العبارتين. فعندما هبط «أورفيوس» لإنقاذ «يوريديك» من الجحيم في الأسطورة، أوصي بأن لا ينظر إليها، لكنه نظر إليها فكان عليها أن تعود للجحيم مرة أخرى، إلا أن عليه أن لا يدير وجهه حينما يغادر الجحيم، بينما في هذه القصيدة العكس بالضبط، إنني اطلب من القارئ أن يدير وجهه إليّ وأن يذهب إلى الجحيم، الذي هو الكتاب.

إنني أتوقع من الناقد أو القارئ أن يقرأني بهذه الطريقة، فالرموز موجودة بشكل واضح في هذه القصيدة، وإذا كانت للناقد أو القارئ ثقافة حقيقية بالشعر الحديث لعرف هذه الأشياء بكل سهولة، هذه هي

قصيدة النثر، القصيدة الحديثة، القصيدة التي تطالبك بهذا الفهم.

• **لكن هذه حالات معرفية غير موجودة في النص؟**

- معرفية نعم، لأن الشعر معرفة حقيقية في النهاية، وهو مملكة كاملة ومستمرة، لذلك على القارئ أن يعرف التراث الإنساني كله. هذه هي الحداثة، أي نتحدث في التراث الإنساني بالجملة، وأعتقد أن التراث العربي جزء من التراث العالمي، والعالمي جزء من التراث العربي، فليس لديّ أي فصل بين «التراثات» والتقاليد، فهناك معرفة وتراث إنساني، بالإضافة إلى التراث التجريبي، أي اليومي والحياتي.

• ***ولكن يا سركون، ألا تعتقد أنه إذا لم تتم الإشارة أو الإحالة إلى الرموز والمصادر، فسيتيه القارئ، فحتى «إليوت» كان يحيل القارئ إلى مصادر رموزه، لاسيما دانتي، في الهامش، ويرشده إليه؟***

- أنا أرفض أن أكون مرشدًا، فأنا لا أكتب أية إرشادات للقارئ، لأنني أنتظر أن يكتشفها بنفسه لتكون مفاجئة، وإذا لم يكتشفها فهذه ليست مشكلتي، ليفهم ما يفهم.

• **اعتقد من هنا تأتي (فائدة النقد)...**

- بالضبط، هنا بالضبط، ولكن أين الناقد الجميل الذي أبحث عنه، هذا هو السؤال؟

- أذكر أن «إليوت» استشهد ذات مرة بالشاعر «بن جونسون» حينما قال: الشعر العظيم لا يستطيع أن

ينتقده إلا شاعر عظيم. وبالتالي نأتي ثانية إلى مسألة الشاعر- الناقد، أو الناقد- الشاعر.

- إننا نبحث عن مثل هذا النوع من النقاد، فلا بد أن يأتي نقاد، في المستقبل ربما، عانوا الشعر، إذا يجب أولًا معاناة الشعر ثم تأتي مسألة دراسة النظريات والقصائد في تراث العالم وعملية تحليلها، إذ على الناقد أن يتسلح بكل شيء، بالمعرفة الفلسفية والدينية والكتب المقدسة، وحتى الشاعر الحديث ينبغي أن تكون معرفته حقيقية، وهذا ما نتكلم عنه حينما نتوجه للقصيدة الحديثة، لأنها قصيدة معرفية.

• **أعتقد أن على القارئ أيضًا أن يتسلح بالمعرفة اللازمة، من أجل أن تتم المتعة الجمالية على الأقل.**

- طبعا، ولكن أين هو القارئ، إننا نحلم به، فالقارئ الجيد يستل في الشعر أقصى ما يمكن. أنا كقارئ للشعرين العالمي والعربي أجد أشياء لا يمكن أن تتخيلها، أجد معرفة العالم، تاريخ العالم الباطني، فطوال التاريخ كان هناك شعراء يسجلون (باطنية) هذا التاريخ، بينما في (الخارج) ومن عصرهم كان هناك مؤرخون وسياسيون ونقاد يسجلون القشرة الخرائطية لذلك التاريخ. إن «هوميروس» هو أعظم من أي مؤرخ على الإطلاق، لأنه لا يسجل التاريخ وإنما يجسده، فالشاعر هو الذي يجسد تاريخه وتاريخ عصره وانتفاضاته الداخلية.

• **لدينا تجربتنا نحن أيضًا، فلم يبق من السومريين**

والاكديين والبابليين سوى أبيات ملحمة كلكامش.

- من دون أي شك، هذا هو الشعر، وهذا ما يمكن أن يفعله شاعر.

• في مجموعتك الشعرية الأولى «الوصول إلى مدينة أين» ثمة علاقة متوترة مع الماضي- الذاكرة، علاقة فيها الكثير من العتاب والرفض والشماتة، وثمة إصرار على السفر- الرحيل، وقد بدا الشاعر فيها قويًا صارمًا، بينما في مجموعتك «الأول والتالي» ثمة علاقة ودية جدًا، حميمة، مليئة بالحنان مع الماضي، كما أن الشاعر بدا فيها تعبًا، ضجرًا، رخوًا في احتجاجه، متسائلًا حتى في بناء القصيدة، فكيف تفسر ذلك، هل صار الشاعر أكثر حكمة؟

- لا أدري إن كنت أكثر حكمة أو حماقة، فالكتاب الأول كان بالنسبة لي عاصفة عاطفية، فكرية، وجودية، ولا تنس أنها بقايا ما أتيت به إلى أميركا، وفي أميركا بدا لي أن الكتابة بالعربية نوع من العبث، لذلك فقدت ثقتي باللغة العربية، لذا حينما عدت إلى الكتابة بعد سنوات من التوقف والانقطاع، أردت أن ألتهم كل شيء، أن أكتب عن الماضي والحاضر والمستقبل، وعن الموضوع الذي أعيش فيه، كل هذا دفعة واحدة، لذلك أعتبر كتاب «الوصول إلى مدينة أين» يعني فعلًا ما أعنيه، أي أنك لن تصل أبدًا، أي أنني لم أصل إلى أي مكان، وهذا ما أردت أن أقوله، ولكن بطريقة تشاكس اللغة العربية وأقانيم الشعر العربي، بحيث إنني أردت

الوحشية في اللغة، فالصوت هناك صوت شاب مُدمر لكنه مليء بالعاطفة ويخاف أن يفقد علاقته بالماضي فقدانًا كاملًا، فهذه القطيعة كانت موجودة ومشروعة، لذا كان كتابي هذا هو حربي الخاصة ضد هذا الانقطاع والاندثار للأشياء والذكريات والبلاد واللغة.

لكن بعد «الوصول إلى مدينة أين» صدر لي «الحياة قرب الأكروبول» وهي مجموعة كتبت معظم قصائدها في اليونان، وقرب «الأكروبول» فعلًا، وبهذا المعنى كنت أقصد أن أخفف من الغربة، غربة الاغتراب المطلق، ولذلك اعتقد أن (المناخ المتوسطي) أفادني بحيث أصبح نوعًا من الجسر بين الشرق الحقيقي وهو بالنسبة إليّ (العراق)، وبين الغرب المطلق وهي (أميركا)، لذلك فإن (المناخ المتوسطي) أو (الروح المتوسطية) اعطتني فكرة (القلب) وهي (الأكروبول)، فهو نوع من المأوى للروح، وفي هذا الكتاب انفتحت تلك الاشتباكة مع الهوج، مع العصف، مع التحارب الروحي، مع المعركة التي كنت أخوضها أثناء وجودي في أميركا، بين الشرق المطلق الذي هو الطفولة والماضي الحقيقي والواضح وبين الغرب المطلق - أميركا.

أما في «الأول والتالي» فهناك انفتاح كامل، لأنني وجدت في الشعر شيئًا جميلًا هو (الإيقاع المنشرح) لاستجلاب الأشياء من العالم إلى القصيدة، لذلك تجد في هذا الكتاب، وقبله في «الحياة قرب الأكروبول» النفس الطويل، والأبيات الطويلة المنسرحة التي

تجتذب أشياء وتفاصيل كثيرة في نفس واحدة. وبدأت استثمر الشكل الجديد الذي وجد لبوسه الجديد في الكتاب الأخير، وهو أن تكون القصيدة عالمًا قائمًا بذاته، والكتاب مجموعة من العوالم المتجانسة.

• في «الأول والتالي» ثمة حنين إلى المنابع الأولى، إلى المكان، الطفولة؟

- هناك مشاهد من الطفولة، ومن الفتوة، مشاهد من الماضي بشكل عام تستدعيك وتدعوك إلى العودة، لكي تتأكد من المعاني المخفية فيها. أحيانًا أعود إلى مشاهد وأماكن وتفاصيل، وأشعر بأنني مدعو إلى العودة إليها بكل بساطة لأن هناك شيئًا كامنًا فيها. فهناك معانٍ قد تكون سياسية كما في قصيدة «جاء وتحت مئزره سكين»، وهناك معانٍ أستنفرها وأتطلع إليها لأرى ما يمكنني أن أجده فيها. فالشاعر ذاكرة. والذاكرة ليست بمعنى الماضي وإنما المستمر أيضًا في الحاضر والمستقبل. فالذاكرة مخزون للشعر، هي المكان الذي يتجمع فيه الحصاد. فالحياة بذاتها تصلني عبر أحداث ومشاهد ورؤى قد تكون في زمان ومكان انقضيا ولم يعودا موجودين في الوقت الحاضر سوى بالنسبة إليّ، إنني استقطر الشعر كما يفعل أي عالم في مختبر، والذاكرة هي مختبر الأزمنة.

• لنعد إلى الثقافة العربية، فواقعها يبعث على الأسى، فالكتاب العربي، لاسيما الشعر، محدود التوزيع، ويخضع للرقابة، ودور النشر تتجنب نشر الشعر، وإذا ما طبع،

فالشاعر يوزع معظمه بشكل شخصي كهدايا لأصدقائه أو الصحف كي تكتب عنه أو تشير إليه، أمام هذا الواقع لمن تكتب؟

- هل تعتقد أن الشاعر يهتم ببؤس الواقع الثقافي؟ لكن الغريب أن الشعب العربي يعتبر نفسه من أكثر الشعوب علاقة بالشعر وهو لا يهتم بالشعر. في بدايات الحداثة، حدث في الغرب أن كانت الصحف الحقيقية الناطقة بالحداثة هي تلك التي تسمى «المجلة الصغيرة». والتي كان ينشرها عزرا باوند ويشارك فيها ت. س. إليوت وبقية شعراء الحداثة. ولقد كان الناشرون الصغار حينها ينشرون ما بين ثلاثمائة إلى خمسمائة نسخة، لا يباع منها أكثر من خمسين أو مائة نسخة، الحالة نفسها نعيشها نحن الآن وبعد ٩٦ سنة. إن هذا يعطيك فكرة عن موقعها الآن من الحداثة العالمية.

• لكنك تعرف أيضًا أن حالة الشعر اليوم في أوروبا تعاني من الانحسار، كما هو عندنا.

- هذا صحيح، لكن حالنا أسوأ، ففي أمريكا مبيعات الشعر لا تتجاوز ألفي نسخة، غينسبيرغ باع من قصيدته «عواء» مليوني نسخة.

• لكن كان هذا في الستينات... الوضع اختلف الآن؟

- نعم. ولكن هناك استمرارية، فلقد طبعت (عواء) أربعًا وثلاثين مرة، وعندنا أيضًا شعراء يبيعون. خذ نزار قباني مثلًا، هل هناك غيره؟

• محمود درويش؟

- ربما... ولكن لماذا وكيف؟ لن هناك قضية، فهل علينا جميعًا أن نكتب عن قضية؟ في الشعر العربي تلعب السياسة دورًا كبيرًا، لكن هل على الشعر أن يكون نوعًا من الحساسية لقضية السياسة؟ (القضية) يجب أن تكون جزءًا من الشعر وليس الشعر أن يكون قضية.

• في دراسة لجوناثان موزو عن بدايات (قصيدة النثر) ووظيفتها التاريخية يؤكد بأن تحول بودلير إلى (شعر النثر) هو إقرار بانتصار الذائقة الجديدة، الذائقة البرجوازية على الذائقة الأرستقراطية، بينما تعتبر (قصيد النثر) عربيًا بأنها (قصيدة نخبوية)، قصيدة (الأرستقراطية الثقافية) العربية، أليست هذه مفارقة؟

- قبل كل شيء، إن موزو هو محلل اجتماعي للشعر، وهذا شيء مهم جدًا. إنه يفسر الشعر اجتماعيًا، لكن أقولها لك بصراحة إنني لا أثق كثيرًا بالنقاد الاجتماعيين الذين يفسرون الشعر كتفصيل من تفاصيل المجتمع.

أما تهمة القصيدة النثرية العربية بالنخبوية فهي مغالطة، لأنها شعبية جدًا. (قصيدة النثر) العربية لا يمكن لها أن تكون نخبوية أبدًا لأنها تسعى لاستكشاف ما في النثر والشعر العربيين بحيث تكون هي في النهاية القصيدة (الجامعة). إنها تسعى لأن تكون قصيدة المستقبل لأنها تستوعب كل جماليات وإمكانات لم تخطر على بال قصيدة الوزن أبدًا. إنها قصيدة

الوعي العربي بالحداثة.

• لقد كنت وما زلت القريب من حركة السوريالية.. كيف تقيم فاعليتها وإنجازاتها عربيًا؟

- لقد أحببت السوريالية دائمًا، لا سيما في بداياتي، لكم لم يبق منها سوى بعض (الرتوش) الشعرية، لكنها كحركة وكمبدأ فقدت سحرها، على الأقل بالنسبة لي أنها تبدو الآن مثل ثوب عتيق.

• إنني أسأل إن كانت قد حققت إنجازاتها عربيًا؟

- بلا شك، لكن ليست كحركة وإنما كتأثيرات على حركة الشعر العربي.

• المعروف أنك تكتب القصة أيضًا، لكنك لم تنشر أي مجموعة قصصية، كيف كانت العلاقة بين تجربتك القصصية والشعرية؟

- أعتقد أن القصيدة الجيدة تبدو أحيانًا أنها تستبق القصة والرواية في الوصول إلى الهدف، لكن سحر القصة يجذبني أحيانًا، إنه سحر الانسراح، سحر الوصول إلى الهدف عن طريق أطول.

• إنك مترجم، خصوصًا في مجال الشعر، كيف تختار نصوصك للترجمة؟ وإلى أي حد أثرت الترجمة في تجربتك الشعرية؟

- أختار القصائد التي تصعقني، تلك التي تصل إلى الضمير. أختار قصائد معينة لشعراء محببين إليّ، ثم أعود لهذه القصائد محللًا إياها. وربما يكون هذا بعد سنوات. إن العملية الأولى أو المرحلة الأولى أنني أنقل

هذه القصائد المحببة إليّ كلمة فكلمة إلى لغتي، وفي المرحلة الثانية أبدأ بتشكيل هذه الكلمات وصوغها شعريًا، وفي النهاية، وكما يقول أودن، على المترجم ومترجم الشعر خصوصًا، أن يقدم نصًا جديدًا، جميلًا، بلغته هو، يحمل في ثناياها ما كان يحمله في اللغة الأصلية، وهذا يعتمد على قدرة المترجم الذي ينبغي له أن يكون شاعرًا. إن ترجمة الشعر إلى العربية مسألة عويصة حقًا، فنحن نترجم نثرًا وليس (نظمًا) كما كانت تفعل نازك الملائكة وغيرها والتي ترجمت بعض قصائد كيتس إلى العربية نظمًا فجاءت مهينة للأصل. لذا ترجمة الشعر العالمي لا يمكن إلا أن تكون نثرًا اعتمادًا على تقاليد قصيدة النثر. لذلك أعتقد إننا لا نستطيع أن نترجم شعرًا عالميًا جيدًا إلا إذا كنا نتقن كتابة قصيدة النثر عربيًا.

• في سان فرانسيسكو أصدرت مجلة (دجلة) بالإنكليزية، هل لنا أن نتعرف على تجربتك الصحافية؟

- لقد كانت بداية بسيطة، تجربة بسيطة، لم يرحمها الموج.

• لقد كتب المفكر الفرنسي الراحل دولوز في أحد مقالاته (إن الصيرورات هي ما يكون أكثر خفاء، إنها الأفعال التي لا يمكن أن تكون محتواة إلا في حياة ولا معبرًا عنها إلا في أسلوب) (شأنها شأن أنماط الحياة) فكيف كانت صيرورة الشاعر سركون بولص؟

- الشاعر يعمل في الخفاء دائمًا، فهو يحاول بكل وسيلة أن يحافظ على طقوسه وغرائزه الخفية، التي تدفعه نحو العمل الشعري عبر حياة كاملة قد تمتد إلى ثلاثين أو أربعين أو خمسين سنة، أي طوال فترة وعي الشاعر، فهو يحاول أن يخلق تلك الأخاديد النفسية التي تكفل له الحماية من العالم.

سأكشف لك شيئًا، ما دمت قد سألتني أن أتحدث شخصيًا عن نفسي، إنني لست كبقية الشعراء وخصوصًا شعراء الجيل السابق عليّ والذين أجلّهم كثيرًا، فأنا احب أن أقول بأنني لست مثلهم، فأنا لا أهتم بالمواضيع الاجتماعية، ولا أصرف أو أبدد طاقتي الشعرية في محاولة إيجاد حلول اجتماعية مستحيلة على أية حال.

وإنما أدرك بالغريزة أن هناك مهمات أخرى تنتظرني، فالصيرورة التي تحدثت عنها نقلًا عن دولوز أفهمها، وأن هناك نوعًا من اللحم يتركب في الذاكرة الشعرية، وأن هناك تقنيات وأسرارًا، وألغازًا ومفاهيم وآراء وتجارب، ورجالًا ونساء وأطفالًا وشيوخًا وموتى وأحياء يستنجدون بك كشاعر في أن تكون صوتًا لهم. هذه الأشياء هي التي تهمني، وليس أن أكون محللًا اجتماعيًا له ربطة أنيقة يقف على منصة في مهرجان، أو يلقي محاضرة على بعض البائسين عن مسائل ثقافية هي لا تهمهم في النهاية على الإطلاق، فهذه هي الأكذوبة الاجتماعية التي يجب أن يكون الشاعر بعيدًا عنها، وبناء على مفهوم بريخت الذي قال في الثلاثينات وهو

أنه ينبغي على الشاعر دائمًا أن يقف خارج الأسوار ويراقب العالم ويكتب من تلك النقطة حيث يقف، هذا هو مفهومي للكتابة، لذلك لا أدعي أي انتماء إلى الحركة التي تسمى (ثقافية) في كل البلدان العربية، ولا أعتقد أيضًا أن ما يهمني هي (الثقافة)، فأنا لست (مثقفًا) بهذا المعنى، أنا إنسان يعتبر (الثقافة) جزءًا صغيرًا من المهمة الشعرية، (فالمعلومات) بهذا المعنى هي مجرد (معلومات)، ولذلك لا أنخدع كثيرًا بالأشياء البراقة التي يلوّحون بها كالخرقة الحمراء بين قرني الثور، وأنا لست مصارع ثيران.

- **إذًا ما (فائدة الشعر) بهذا المعنى؟**

- فائدة كبيرة ومذهلة، فلا ادعاء بإنقاذ المجتمع ولا أية فخفخة ثقافية بأن الشاعر نوع من الرسول الاجتماعي، وإنما هو جسر إلى الخلاص الشخصي، وإذا حدث ذلك بشكل صادق فالخلاص الاجتماعي أيضًا، لأن الشاعر نواة المجتمع، إنه (لب) الإنسان، وبالنسبة لي إن رسالة الشاعر الحقيقية هي أن يكون من خلال شعره، من خلال معاناته للزخم الكامل والطاقة القاتلة التي يستجلبها العمل الشعري، وهي عملية عذاب طويلة جدًا، لكنه في النهاية أنجز شيئًا واحدًا هو أنه خطا (بفكرة الكتابة الشعرية) خطوات في المستقبل، أي أنه دفع عجلة الشعر إلى الأمام، وهذه الرسالة الحقيقية للشاعر، إنها رسالة غامضة، ولا أعرف أي شاعر في العالم قد فهم رسالته، إلا ربما في لحظة موته.

• هل يمكننا بهذا المعنى اعتبار الشاعر (عرافًا) معاصرًا، وأقصد (بالعرافة) هنا باعتبارها استبصارًا...؟

- (العراف) أو (الشامان) هو الذي يقوم بمهمة مفيدة جدا لقبيلته وهو أن يذهب عبر (الانخطاف) إلى أماكن بعيدة معينة في الغياب، ويعود إليها بأخبار أو رسالة تمس المستقبل، وبهذا المعنى (فالعراف) أو (الشامان) هو شاعر جسدي، إن هذا هو جزء من مهمة الشاعر ولكن ليست مهمته كاملة، فهو يستقطب العراف، كما يستقطب فكرة العارف بطرق لا يمكن للمجتمع أن يصل إليها، أي أن معرفته ليست هي (المعرفة السائدة)، ولكن عودًا على كلام (الحداثة) فإن الشاعر - العراف لم يعد ضروريًا في هذا العصر، فهو سيتحدث في واد بينما يصخب الآخرون في واد آخر، لذلك فإنه سيحتاج إلى لهجة وعظية عالية النبرة بينما الشعر الحديث وصل من جانب آخر إلى ما نسميه ب(الصوت الواطئ) الصوت غير الجهوري، غير الصارخ في البرية، لأن البشرية، وبكل بساطة، لم تعد تصغي إلى مثل هذا النوع، ولذلك فالشاعر الحديث يطالب بصوت معين هو صوته الشخصي في معمعة الأصوات الهائجة حوله، في عجيج وضوضاء العالم الحديث.

• في مقابلة سابقة لك، نشرت في مجلة (نزوى) قلت (إن شعراء الأيديولوجيا في الستينات أو السبعينات في الشعر العربي هم من تأثر بأدونيس

لأنه شاعر أيديولوجي)، فهل يمكن الحديث عن ثقافة بلا أيديولوجيا، وها أنت (لا أيديولوجي)، إنني أعني بالأيديولوجيا كما تحدث عنها بولنتزاس، ألتوسير، وغرامشي، حيث لا تكمن هي في (نظام المفاهيم) فقط وإنما تتسع لتشمل العادات والتقاليد ونمط الحياة؟

- لقد عنيت (بالأيديولوجيا) في الحديث الذي ذكرته ذلك المفهوم المتصلب تجاه العالم الذي يعمل به أو يستضيء به شعراء معينون كعكاز قد لا يحتاج إليه الشعر في النهاية، ففي مراحل معينة من الشعر العربي كان على الشاعر أن يتحدث وكأنه ضمير الأمة، وهذه المراحل ما زالت سارية منذ زمن زهير بن أبي سلمى ولحد الآن، وهذا ما كنت أعنيه بالأيديولوجيا، وبالتحديد (الهم القومي) وكأن الشاعر لا يستطيع أن يتحدث حتى عن نفسه وهمومه الخاصة إلا إذا أدخل عليها ذلك الهم القومي.

• **ولكن أدونيس بعيد عن التهمة (القومانية) على العكس إنه متهم (بلا قوميته)؟**

- هذه قضية صحافية لا أهتم بها، إنها مجرد شائعات وأفكار يحبون أن يلصقوها بأدونيس، وأنا لا أتابع هذه الأشياء، فأنا أتحدث عن مسائل شعرية جوهرية، فالشائعات لا تهمني، أدونيس كتب شعرًا قوميًا أيديولوجيًا، وطبعا ليس بالمعنى السيئ.

• **إن الانحياز الكامل إلى (قصيدة النثر) واجتراح**

القطيعة مع (قصيدة التفعيلة) فتح الباب أمام (السابلة) الذين وجدوا في أفق الحرية الذي أمامهم وسيلة للاستخدام المجاني للغة، والركاكة في البناء وهشاشة في التركيب الفني، حتى بدا أن (قصيدة النثر) قد وصلت إلى فيصل يجب أن تتوقف عنده لتعيد النظر بإنجازاتها، وتقيم التجارب المبدعة والحقيقية لشعرائها، كيف تنظر لتجربة (قصيدة النثر) باعتبارك إحدى قاماتها البارزة؟

- أولًا لنزح هؤلاء (السابلة) جانبًا؟

• **لكنهم كثر.**

- لسنا في مجتمعات ليبرالية مجانية التقييم، لذلك لنمارس القمع قليلًا ونزيحهم جانبًا، أنا شخصيًا أفعل ذلك، ربما سأعود إليهم لكن بعد أن أركز على الشعراء الحقيقيين (القلة) والذين تبنوا ما يسمى (قصيدة النثر) بالعربية، ولا أدري لماذا يركز (النقاد) العرب حينما يتحدثون عن (قصيدة النثر) على المحاولات السيئة، فهناك محاولات أسوأ في مجال كتابة (قصيدة التفعيلة) إذًا، ينبغي أن نمتحن الناقد هنا إن كانت نيته سيئة تجاه هذا الشعر أو الشكل من الكتابة؟ ولِمَ يهتم به إذا لم يؤمن به؟ وأسئلة أخرى، يجب أن ننظر بحدة إلى هذه المسألة التي جرها الكثيرون إلى مستنقعات لا نهاية لها من الماء العكر الذي يصعب معه النظر بوضوح إلى ما نسميه (قصيدة النثر). فأولًا، لا أوافق على تسميته (قصية النثر) فأين هي (القصيدة الحرة)؟ هل

هي قصيدة (السياب)، (أدونيس)، (درويش)؟ وكيف تكون حرة إذا ما كانت مستمرة في استخدام الوزن؟ ولماذا تسمى القصيدة التي كتبها (توفيق صايغ) على سبيل المثال (قصيدة نثر)؟ ألأنها لا تعتمد (التفعيلة)!.. أنا اكتب القصيدة التي لا تعتمد (التفعيلة)! لكنها تعتمد أشياء قد توازي (التفعيلة) في إيقاعاتها وفي طرقها الصوتية وفي تجزيئاتها على السطور أو ما نسميه (الأبيات) بحيث إنها (قصديا) شعر، وكي أوضح ذلك: فعندما (نقصد) الصفة الشعرية عند كتابتنا لأي قطعة نثرية فهذا يعني أننا نريد أن نقول شعرًا، وهذا ما يجعلها شعرًا، ويجعل القارئ يقرأ (بقصيدة شعرية) وطبعًا هناك خلط كبير وعجيب يدور عند الكلام عن (قصيدة النثر). فهذا المفهوم (قصيدة النثر) بحد ذاته هو نوع من الإهانة. فعندما تقطع القصيدة مهما كانت إيقاعاتها، فأنت تقصد أنها شعر، ففي القرن التاسع عشر كتب (بودلير) ما يسمى (قصيدة النثر) لكنه لم يقطعها وإنما وضعها كتلة واحدة كحكاية أو أمثولة لها (قصيدة شعرية) أي أنها شاعرية لكنها لم تكن شعرًا. هذه كانت (قصيدة النثر) الحقيقية وطبعًا إن (بودلير) أخذها عن (إدغار ألن بو)، ولكن قبل (إدغار ألن بو) كان هناك (والت ويتمان) الذي كتب قصيدة لها (إيقاع) أقوى من (الإيقاع التفعيلي) لكنها كانت ما زالت نثرًا. إن (ويتمان) اليوم يعتبر من أعظم الشعراء ولا يفكر أحد بأنه كاتب (قصيدة نثر) أترى ما أعنيه بالخلط العجيب

الذي وقعنا فيه لمجرد أن شعراء لبنانيين معينين قرأوا كتابًا لامرأة اسمها (سوزان برنارد) عن (قصيدة النثر غير المقطعة) القصيدة التي كتبها (بودلير) و(مالارميه) و(رامبو)، وبعد ذلك طبعًا رينيه شار وغيرهم. لقد نسوا أن هناك قبل كل هذه القصائد الفرنسية قصيدة أخرى هي قصيدة (والت ويتمان) المقطعة شعريًا ولها إيقاعها الذي ما زال يسحر الأذن، وقبله كان (شكسبير) الذي كتب شعرًا غير موزون لكنه شعر (مقطع). المسألة تكمن في الجهل، وفي أنهم لا يعرفون عما يكتبون. (قصيدة النثر) في العربية شيء آخر، لا علاقة لها بقصيدة النثر الغربية.

• حتى ولا بوالت ويتمان؟

- بوالت ويتمان نعم، لكن من دون أن ندري، ودونما قصد، وربما يمكننا أن نعتبر (ويتمان) جدًا لقصيدة النثر العربية التي نسميها (قصيدة النثر) وليس (بودلير) أو (رامبو).

• كيف؟!!

- أنت تعرف أن القضية عويصة، فكم من شاعر سئل هذا السؤال وكم من شاعر أجاب، ولكن يمكن أن يكون هذا اللقاء فرصة لاستيفاء الأجوبة، فهناك آراء لا يمكنني التحدث عنها الآن بتفاصيلها، ولكن في رأيي أننا في اللغة العربية بدأنا كتابة (قصيدة النثر) كبديل، وليس كتشبه بمثال يحتذى، كان موجودًا في الشعر الفرنسي، فأنا لا أوافق (أنسي الحاج) الذي كان ربما أول

من تطرق إلى هذا الموضوع في مقدمة ديوانه (لن) ولا أدونيس، ولا بول شاوول ولا غيرهم، لأنهم جميعًا كانوا منطلقين في آرائهم من قاعدة اسمها (سوزان برنار)، أنا أذهب إلى ما قبل (سوزان برنار)... أذهب إلى (القرآن الكريم) والتراث العربي، فمن دون شك إننا نجد من خلال قراءتنا للتراث شعرًا عربيًا (غير موزون) هذه هي النواة، لكن بعد ذلك يأتي الشعر.

• **ماذا تقصد بالشعر العربي غير الموزون؟**

- أقصد تلك الشذرات التي انتثرت هنا وهناك في مؤلفات كثيرة موجودة ضمنًا في التراث العربي، من (رسالة الغفران) للمعري، إلى (التوابع والزوابع) لابن شهيد، إلى تراث الصوفيين كما إلى ابن عربي وابن حزم، فهناك نصوص كثيرة لكن تبقى هذه مجرد شذرات، على أن (قصيدة النثر) العربية لا تعتمد على الشذرات، عليها أن تجد (الشعر) ومن هنا يأتي بيت القصيد، وهو النقطة المهمة والمركزية. فقصيدة النثر هنا هي (شعر) أو تقول للقارئ (إنني شعر ولست نثرًا) رغم أنني خارج الأوزان الخليلية فإن لي (أوزاني) أو (تفاعيلي)، وهذه (الأوزان) و(التفاعيل) تنطلق وتنبثق من العاطفة التي أتحدث عنها، من الشكل الذي هو ديمومة الكلام الذي لا يمكن أن تجدوا مثله في أي شعر موزون، وهذا الأمر ليس تبجّحًا، فقصيدة النثر نوع من الميدان الحي للطاقة الكلامية بالإضافة إلى أشياء أخرى.

فالقصيدة العربية المكتوبة من دون أوزان والتي تسمى (قصيدة النثر) يمكن أن تفعل أشياء أخرى خارقة، أنا اكتب بالوزن وأؤمن بالوزن ولست ضد الوزن، لذلك فإن الكلام عن (المقطعية) هو صحيح جزئيًا بالنسبة إليّ. وأعتقد أن (الوزن) لم يستعمل بشكله الكامل في الشعر العربي إلى الآن، هذا هو رأيي ويمكن للوزن أن يكتب بشكل آخر، ويمكن في الوقت نفسه للنثر أن يكتب بشكل يعادل الشعر الموزون، إذا لم يفقه ويتجاوزه (إيقاعيًا)!! وحتى وزنيًا، فما أدراك ما الأوزان في النهاية، إنها مسألة رياضية وخصوصًا ما نسمّيه البحور الصافية والتي يعتمد عليها شعر (التفعيلة)، أنا أتخيل أن هناك قصيدة عربية في المستقبل يمكن أن تستثمر هذه البحور مع محاولة لاستنباط بحور أخرى لم تكن في الخيال. هذا في حديثنا عن الموسيقى، لكن (الموسيقى) جزء من الشعر وليست كله، فوحدها لا تكفي، فهي مجرد خلفية بالنسبة لما نتحدث عنه الآن، إن (قصيدة النثر) التي نسمّيها هكذا اعتباطًا هي الحل الوحيد للشعر العربي لكي يمضي إلى المستقبل البعيد.

• أهذا يعني أنه لا أمل لقصيدة (التفعيلة)؟

- دائمًا هناك أمل، فليس هناك نهايات في الشعر، هناك دائمًا أمل في أن يأتي شاعر يقوم (بالوثبة) وكذلك في (قصيدة النثر)، فالمسألة هنا هي مسألة شعراء وليست مسألة مفاهيم، أو مسألة (تفعيلة و(لا تفعيلة) لأن هذه الأمور هي نكات مسلية لقراء الصفحات الثقافية،

فالمسألة الأساسية هي وجود الشاعر وربما سيأتي شاعر يغير علم الشعر كما حدث قبلًا ويحدث الآن، فشاعر مثل (إليوت) و (عزرا باوند) غيَّرا علم الشعر، غيَّرا مفهومنا حتى عن (الماضي) وهذه هي فكرة (إليوت) التي تؤكد بأنك إذا كتبت قصيدة حقيقية فعلى ضوئها سيتغير شعر الماضي بأكمله.

• **لكن قصيدة (التفعيلة) على الأقل عند أفضل كتابها مثل: سعدي يوسف، أدونيس، درويش، طهمازي، ما زالت متألقة ولها آفاقها الرحبة.**

- من دون شك، ولكن ليس لأنها قصيدة تفعيلة، بل لأن سعدي وطهمازي ودرويش وأدونيس هم الذين كتبوها. فالتفعيلة هي (سجادة) يمشي عليها الشاعر، إنها مجرد أداة ضمن عدة أدوات، فلسعدي يوسف أدوات كثيرة غير (التفعيلة) فهناك حالته الطقسية، صوته الباطني، هناك اللمسة التي تجعله (يتمرس).

• **أيمكننا هنا إذًا الاحتكام إلى التجاور ما بين الشكلين في الكتابة الشعرية؟**

- طبعًا، إنهما رافدان، فالمسألة متعلّقة بالشاعر، فالشعر مجازفة، والشاعر يجب أن يجازف، سواء بالتفعيلة أو بالنثر.

• **لكنك قلت إن (قصيدة النثر) هي الحل الوحيد لمستقبل الشعر العربي؟**

- ليس بالضبط، هناك أشكال مختلفة، بالمناسبة حتى (قصيدة النثر) لها أشكالها المختلفة، لكن ما يقرفني هو

أن النقاد حينما يتحدثون عن قصيدة النثر وشعرائها، فكأنهم يتحدثون عن (قطيع) أو (فيلق)، إنها حالة مرعبة، وأعتقد أنه آن الأوان لكي يتحدث النقاد عنها بجدية حقيقية، لكن مع ذلك أعتقد أنهم غير مؤهلين، فهم خائفون؟

- **أولًا إن الهجوم الذي تتعرض له (قصيدة النثر) يأتي من قبل شعراء التفعيلة، وأستطيع الاستشهاد بأشهر الأسماء التي اعتبرت (قصيدة النثر) نوعًا من (البدعة) الشعرية أو أنها (مؤامرة) ضد الشعر العربي... ثم لماذا تعتقد أنهم يخافون؟**

- لأنهم يعرفون أن هذه القصيدة، هذه (البدعة) سرعان ما ستجتاح ما أنجزوه بطريقة لم يسبق لهم أن يتخيلوها، وهذه ليست نبوءة وإنما هي واقع يحاولون إلقاء (الحجب) عليه وإخفاءه، ولكن إلى متى؟ هناك نوع من التحدي، وقد تحدثنا عن الحرب في الشعر، نعم هناك حروب في الشعر، لقد حوربت قصيدة النثر، وما زالت تحارب وستحارب لأنها مخيفة فعلًا، لأنها ستقضي على شعر بأكمله... سأضرب لك مثلا، هناك شاعر عظيم اسمه (الجواهري) فهل هناك من يستطيع أن يكتب اليوم كالجواهري؟ أبدا، وهل يجد (الجواهري) لنفسه اليوم جمهورا؟ ربما جمهورا معينا ومحددا، فالشعر العمودي قضى عليه رجل نحيل، متواضع، اسمه (السياب)! فقد قضى على (آلاف) الشعراء بدون أي سلاح، بمجرد أنه هشم العمود الشعري العربي، ولم يكن

السياب يقصد ذلك، لكنه قام به بمجرد انه خرج عنه.

• لكن لو احتكمنا إلى مثالك عن الجواهري والسياب، مطبقين إياه على شعر التفعيلة وقصيدة النثر، لوجدنا أن شعراء التفعيلة هم سادة الساحة الشعرية اليوم!

- ليس بالضبط.

• على الأقل إعلاميا... في الواجهات الثقافية والصحافة والمؤتمرات..؟

- إعلاميا لا يهمني... المهم شعريًا.

• لكنك قلت الجواهري لا يجد له جمهورا، وجمهور قصيدة التفعيلة واسع...

- جمهور منقرض، أو ينقرض كل يوم.

• لكن هل تعتقد أن هناك من شعراء (قصيدة النثر) قد ظهر للقضاء على شعراء (قصيدة التفعيلة) كما فعل السياب بالجواهري وبآلاف الشعراء من كتاب القصيدة العمودية كما تقول؟

- كثيرون ظهروا، لا اقصد جيشا من الشعراء، وإنما كتيبة صغيرة مسمومة الأسلحة.

• لكن يبدو أن المعركة لم تنته بعد..؟

- اعتقد إنها انتهت، وذلك منذ أن تبنت مجلة (شعر) ما يسمى بقصيدة النثر.

• لكن أدونيس نفسه تراجع عنها؟

- لا أصدق، فما زال يكتبها، فلقد كتب مؤخرا قصيدة عن (غرناطة) نثرا.

• لكن ما زالت لقصيدة التفعيلة أساطينها، فسعدي مستمر بالإيداع؟

- وأنا أحبه...

• ودرويش مستمر أيضا؟

- وأنا اقرأه لكن يجب على جميع هؤلاء أن يعرفوا أن إلى جانب ما يكتبون هناك شعرا آخر، شعر يحاول (الحداثة) الحقيقية وليس (الحداثة) ذات اللباس النصفي، فقصيدة (التفعيلة) تحاول حتى الآن محاولات مضحكة لتقصي العصر أو ما نسميه بالحداثة، أما (قصيدة النثر) فهي الحداثة بذاتها فليس هناك حداثة أخرى.

• لكن (قصيدة التفعيلة) فتحت فضاءات أخرى للشعر العربي؟

- لكنها ليست حرة.

• هذا يثير سؤالا، كيف لنا إذا أن نقيم (شعر الرواد)؟

- هذه مسألة اتركها للنقاد، أن (الرواد) كانوا روادا، يريدون ماذا؟ لقد كانوا (روادا) إلى ما سبقهم وليس إلى من جاء بعدهم... وهذا فرق جوهريّ.

• الريادة تعني أن يكونوا في المقدمة؟

- كانوا في المقدمة، لكنهم لم يعودوا الآن سوى في المؤخرة.

حوار: برهان شاوي،

جريدة الاتحاد الظبيانية،

الأعداد ١٠،٢ أبريل- ٢٢ يوليو ١٩٩٧.

---

[2] في الواقع ترجم جبرا فصلًا واحدًا من هذا الكتاب، وهو الخاص باسطورة ادونيس «تموز».

سركون بولص: النثر في الحقيقة موزون وهناك في حديثنا العادي إيقاعات مذهلة

حياة سركون بولص شعر وإن قضاها قلقًا بالشعر. مثلُ سركون لا يضع حدًا بين الشعر والحياة، ولا بين النثر والشعر، ولا بين الشعر والفكر. ثمة هاجس يغمر الحياة والأدب بنفس واحد. يجد بولص الفن في المعيش كما يجد الإيقاع في النثر. بل يجد في كل ذلك ما يشبه السحر. أما حياة بولص فهي حياة بدويّ كونيّ. منذ خرج من العراق عاش بلا مدينة ولا وطن ولا عمل ولا اسم أحيانًا، تحوّل العراق نفسه إلى نوع من رصد ومن كلمة سحرية.

في أميركا عاش غليان فترة البت، وخرج حين برد الوضع الأميركي. من ألمانيا إلى إنكلترا إلى فرنسا إلى المغرب. لم يتوقف عن أن يأخذ الحياة والعالم في جرعة واحدة. جرعة بعد جرعة انهار القلب الذي رأى كل ذلك وعانى كل ذلك. لكنه وجد الحياة ثانية، تبع ذلك اللهب وعاد إلى الأحياء. تجربة أظهرت الجانب الثاني من المُغامر المحتج العاشق بنهم. هو الحكيم وربما الناسك على طريقته. حديثنا كان في اليمن، وقاله سركون دفعة واحدة أيضًا. كان يرى ويعاني ويجرب ويكتشف وهو يتكلم، فاللحظة دائمًا كلية.

* * *

• سؤالي الأول، عندما يكون المرء أشوريًا عربيًا أميركيًا، وهاربًا من أميركا إلى فرنسا وألمانيا وشتى بلدان العالم، أي نوع من بداوة كونية تعيش فيها؟

- ربما كان إنسان المستقبل هو الصورة السلفية التي أجسدها الآن. أنا بهذا المعنى مستقبلي لأني سأفقد كل صفاتي قريبًا، مزاياي الترابية والبصمات التي انطبعت في عظامي، أي أنني سأنفض عني تراب العراق الجميل أخيرًا وأصبح قطرة ثلج تذوب في حرارة الكون.

• لكنّ شعرك يدل على أن هذه البذرة العراقية مداومة جدًا، وآخر قصيدة قرأتها لك وهي التي أعطيتني إياها حاليًا وجدت فيها هذه البذرة العراقية من القصيدة الأولى؟

- إنه الحنين ربما إلى نفسي سابقًا. لا أريد أن أفقده كليًا. أحتاج إلى أمراس وحبال تشدّني إلى الماضي. إذا كان ممكنًا أن نسمّيه ماضيًا. الحق أن الماضي عندي اختلط بالمستقبل والحاضر وبهذا المعنى أنا مثالي أيضًا، لأنني أريد الثلاثة في الوقت نفسه، أريد الحاضر، وجناحيه: المستقبل والماضي. في شعري أحاول أن أجسد إمكانات، احتمالات، خصوصًا في شعري الحالي الذي أكثره غير منشور وغير معروف. احتمالات، لا بالأسلوب، لا بالطموح التقني، لا بتغيير صاعق في أشكال الكتابة، وإنما في ما هو أساسي، أي بما هو وجودي بحت، ما يتعلق بوجودي أنا كشخص وخصوصًا بعدما مررت بتجربة مهولة مؤخرًا، وخرجت منها بضع

قصائد، ولذلك فأنا أكتب الآن بعينين مفتوحتين، بمعنى أني أريد أن أرى الشيء بكامله، أرى ما أحسّه بأبعاده الكاملة إذا كان ذلك ممكنًا، لذلك أعيش في عزلة ثم أرمي بنفسي إلى العالم ويكون الشعر آنذاك مجرد خلفية. أحيانًا أحب أن أنسى الشعر وأنا أعيشه.

• هذا هو سؤالي، أن ترى الأشياء كاملة؛ ألا يتعدى هذا الشعر؟

- الشعر كنص محدود بهذا المعنى، لأننا نكتب النص بأقدامنا عندما نعيش وعندما نسافر، لكن الشاعر دائمًا مدمن على الاستعادة، استعادة الخطوات وحق استعادة الأشياء التي رفضها من قبل. إنه نبّاش. الشاعر نبّاش، لا في مزبلة بل في كومة هائلة أو في هرم هائل من الوقائع. إنه لا يفرّط بها لأنه يدري أن هناك إمكانية للعثور في تلك الكومة الهائلة على دبّوس ذهبي أو على لؤلؤة صغيرة وربما ولمَ لا يكون طموحًا على بضع كلمات.

• الشعر يفلت من الشاعر أي إنه لا يبقى أبدًا نصب عينيه. بمعنى أننا حين نكتب نخون ما نراه أو نحوّر ما نراه..

- نحوّر. لأننا بحاجة إلى أن نموّه الحقيقة دائمًا أو ما نسمّيه الحقيقة، ولا أدري ما هي بالضبط، لنسمّها الواقع أو لنسمّها مجموعة الوقائع التي تسوّرنا وتسيّرنا ونعيش بها ونقتات عليها. نريد أن نموّه، أن نتماهى في داخلنا، وفي خارجنا. الشاعر مخلوق عجيب. الشاعر هو

المخلوق الوحيد الذي يبقى دائمًا غير مقبول به حتى عند ذاته. بهذا المعنى هو رافض. طبعًا هذه الكلمة «رافض» كلمة بالية فلنلمّعها قليلًا. رافض بمعنى أنه لا يدخل في الخانة، وغير ملائم لحجم تلك الخانة المخلوقة له والمبنية لأجله، وهذا يقودنا طبعًا إلى علاقته الشاذة بالمجتمع.

• أحب أن أسألك سؤالًا يراودني، هل الشعر موجود أم أنه مثال، هل الشاعر حقيقي أم أنه مجرد مثال.

- كلاهما. إذا أصبح ضروريًا كالخبز فإذًا هو شيء حقيقي، شيء له صلابة في الوجود. وإذا لم يكن ضروريًا وكان ترفًا والكثير من الشعر ترف في الحقيقة فهو إذًا وهمٌ ومثال هزيل نعلقه على جدارٍ ما ونمشّيه على مسرح استعراض الأزياء، أو يصبح نوعًا من الزائدة الدودية في مخيلتنا.

• ما أريد أن أسأله بدقة، أن الشعر قد يكون موجودًا، على الأقل هناك دليل عليه هو النص، ولكن هل هناك الشاعر بوصفه كائنًا مختلفًا أم إنه مجرد مؤلف، مجرد منسّق لهذا الكلام الذي نسمّيه شعرًا؟

- أنا أفهم سؤالك بصيغتين وسأحاول أن أجيب بطريقتين. لنقل إن الشعر موجود كجسد في هذا العالم..

• كحدث كلامي على الأقل..

- بالنسبة إليّ، الشعر موجود حتمًا لأنني عشت عليه،

أنقذني مرات عديدة، دمّرني في مرات كثيرة أخرى، وجعلت حياتي نوعًا من المركبة المتعلقة بهذا الحصان العجيب، أينما ذهب تذهب المركبة أو العربة وأنا راكب العربة. لذلك، بهذا المعنى، يكون الشعر نوعًا من التجسيد في العالم. هذا النص له قدرات هائلة على الإيحاء وعلى دفعك إلى الحركة، إلى السفر، إلى وجودنا في هذه الخيمة، وهذه المركبة أخذتنا إلى تلك الخيمة وجعلتنا نلتقي بعد كل هذه السنين، أنا أعتقد ذلك. إذًا هناك قوة دفع معيّنة في النص الشعري حيوية خفية، عالم سري من النشاط والطاقة، وهذا ما كان وليم بليك يعتقد به. وكان يعتبر الشعر سلاحًا حقيقيًا يحارب به نيوتن وسطوة العلم التي كانت برأيه تستعبد الإمبراطورية البريطانية آنذاك في عصره. وهناك شعراء كثيرون في هذا العصر أيضًا يعتبرون الشعر التزامًا حادًا إلى درجة الانتحار. إذًا كما قلت، نعم، الشعر له وجود في العالم، له وجود قوي وضروري. وطبيعي أن الشاعر هنا هو منتج هذا النص ومنتج هذه الأشياء الرهيبة ويسير بكل أمان في هذا العالم ويعتقد الناس أنه مجرد شاعر.

• **هل يمكن بهذا المعنى أن نقول إن الشاعر هو بحدّ ذاته** شعر.

- ربما في النهاية، بعد آلاف الكلمات وملايين الكلمات، يصبح هذا الجسد الذي هو جسد الشاعر مؤلفًا من كلمات، الكلمات تصل إلى حد أن تختلط كيماويًا بالبدن

وبخلايا دماغه. طبيعي أن الشاعر الحقيقي يعيش الشعر دائمًا كل لحظة في حياته.

• بمعنى؟

- بمعنى الكلمات والإمكانات اللغوية واحتمالات القصيدة الجديدة التي تتماوج في عقله...

• في شعرك، هل تحس أنك تقول ما تريد أن تقوله في الشعر؟

- ليس دائمًا. هناك دائمًا شيء معيّن أريد أن أقوله، لكنني أنتهي دائمًا بأن أقول شيئًا آخر... له جمال.

• وأهم؟

- أحيانًا، وأحيانًا أتفه طبعًا، لأنني حدث عن الهدف. هناك ريح تدفعني لأن أحيد عن الهدف، لا أعرف لماذا، وأنا أتبع تلك الريح أحيانًا، وأقاومها أحيانًا، لكنني أعرف جيدًا أن تلك الريح قد تحمل رؤى أخرى وفكرة أخرى ونوعًا آخر من التعامل مع الموضوع ومع ما يشغلني في تلك القصيدة. الصدفة شيء جميل جدًا في الكتابة. أحيانًا تأتي جملة واحدة، إذا حدّقت فيها جيدًا تجد إمكانات وفراغات تنادي من أجل الامتلاء، وهكذا أفهم فكرة الاستيلاد.

• أسأل هذا لأني كقارئ متابع لك ولكل ما وصلني من كتاباتك وأنا أعلم أن قدرًا كبيرًا منها لم يصل إلى أحد، لكن بقدر ما أعرف من كتاباتك المنشورة أجد أنك أيضًا بدويّ في شعرك، فهناك قصائد تكاد تبدو وكأنها تنشئ عوالم خاصة ومتصلة ومتتابعة وتبدو وكأن اللغة

تأخذك فيها إلى مطارح لا تبدو بعد شخصية، قصائد «مواقف» مثلًا التي نشرت أخيرًا في كتاب، وهناك قصائد تبدو أكثر تقصدًا وأكثر قربًا من أن تكون كلمتك الخاصة، ويبدو أن هناك قصائد من كل نوع، هناك حكايات، هناك أخبار شعرية، هناك تعليقات، ملاحظات، قصائد قصيرة، هناك احتجاجات.. هذه البداوة التي في حياتك نجدها أيضًا في شعرك.

- صحيح، إنها موجودة، هذا صحيح خصوصًا في هذه القصائد التي أعتبرها عوالم متداخلة وأنسجة شبكية تلتقط كل ما يسبقها. هذه القصائد كتبتُها في حالة انفجار (قصائد مواقف) وهي قصائد طويلة إجمالا لأني كنت أريد أن أكثف الأشياء ربما لأني كنت أشعر بأن العالم ينسحب من تحت قدمي في تلك الفترة فترة السبعينيات إلى بداية الثمانينيات، كنت في ما يسمَى بأزمة وجودية، ولم أكن أنشر. والقصة معروفة وتحدثت عنها كثيرًا لكني سأكررها بشكل مختصر فقد رفضت النشر حتى أنني نسيت أنني حقًا من العالم العربي بصراحة وأردت أن أنغمس في هذا البلد الجديد وفي الحياة الأميركية. أواخر الستينيات وصلت إلى أميركا التي كانت مكانًا مذهلًا بالنسبة إليّ، واستغرق ذلك سنوات حتى شبعت من المغامرة، وجلست أكتب، وهذه الكتابة لا أدري كيف حدثت ولكن ربما كانت جذور هذه الكتابة موجودة في رغبتي بكتابة شيء مختلف كليًا عما هو موجود، لذلك كان النثر أقوى من

الشعر في هذه الكتابات، بل إن بعضها نثر حقيقي لا يدّعي أنه شعر أحيانًا، ومن ثم كتبت كثيرًا من هذه النصوص، ثم بدت لي القضية هكذا: إن الشعر، أو ما يسمى بالشعر، يمكن أن يذهب إلى البعيد، فليس هناك من يخلق لي قوانيني سواي، وإن لم أكن متصلًا بعالم ثقافي معيّن، الشعر فيه محدد، فإذن أنا حر حرية مطلقة ومارست هذه الحرية، وبدءًا كما قلت لأنني لم أكن أهتم بأن أقيس تجربتي مع نص آخر موجود في مكان ما، وهو المكان العربي. هكذا حدثت هذه القصائد.

• أود أن نتكلم عن تجربتك الأخيرة الصحية، وأظن أنها تجربة مهمة في هذه الفترة من حياتك...

- بدون شك. هذه التجربة حدثت بشكل صاعق، ومثل هذه التجربة تحدث دائما بشكل صاعق، فهي مفاجأة، كأنك استيقظت أو سُحبت من الماء وأنت غريق، ووجدت نفسك في كوخ صياد يحاول أن يتحدث إليك ويعيدك إلى العالم. طبعًا التجربة رهيبة وحدية، والموت فيها له حصة الأسد وتشعر، عندما ترجع من ذلك الطرف الآخر أو الضفة الاخرى، بأنك في عالم جديد. هذا العالم القديم هو بذاته تراه فجأة بعينين جديدتين، وطبعًا تقدّس كل لحظة فيه وتشعر بأن حياتك أثقل في الميزان، صار لها ثقل أكبر، وتحس بأن البشر الأحياء المليئين بالحياة والطاقة ينبغي أن يعاملوا بشكل آخر، وهذا طبعًا يجعلك تندم على حياتك السابقة أو الأخرى، ولكن الندم ليس هو المهم هنا، المهم

هو كيف تستمر ابتداءً من الآن، كيف تخطو في هذه التربة الجديدة بدءًا من هذا اليوم.

كتبث عدة قصائد، وآمل أن تظهر في كتابي الجديد.

• هل هي من بين القصائد التي أعطيتني إياها؟

- واحدة عنوانها «هو الذي يأتي» وهي عن الموت كما جاءت هكذا بالضبط. أنا دائمًا أحرّف وأشتغل على القصيدة لكن هذه لم أشتغل عليها، ولذلك أنا مؤمن دائمًا بأنه في مكان ما لا أدري أين، في البصيرة، في الروح، في العقل الداخلي شيء أو نوع من المرجل، نوع من الغليان، تخرج منه أشياء معيّنة نسمّيها قصائد، لذلك فهناك صورة سلفية قديمة للنص المقدس. وأعتقد أن غاية كل الشعر هي أن يكون نصًا مقدسًا في النهاية كتلك النصوص التي تبقى إلى الأبد، وهناك شكل معيّن لهذا النص، شكل معيّن للقداسة. كما ترى فقد أصبحت نوعًا من المتصوف الرديء في هذه الأيام، وذلك نتيجة هذه التجربة.

• أحيانًا أفكر بأن الشعر بحد ذاته اقتراب إلى أقصى ما يمكن من العدم، نوع من الاقتراب إلى أقرب نقطة من العدم، وعندما يكون المرء عائدًا من العدم فكيف يكون الشعر؟

- هذا سؤال رهيب، سؤال حقيقي، إنه سؤال الأسئلة. واضح أن الشعر يدفعنا نحو نقطة الياء، نقطة النهاية ال Omeaga، والمشكلة ليست هذه المغامرة فنحن مخلوقون هنا وملقى بنا على هذه الأرض لكي نمضي

إلى أقصى ما يمكن من تلك المغامرة، بل لأنك شاعر في هذه المغامرة، لأنك بالإضافة إلى كونك مغامرًا نحو العدم، فأنت شاعر، تجد أن هذه المحاولة للقبض على هذه التجربة بأطرافها كلها تضعك وجهًا لوجه أمام العدم. في التجربة التي تحدثنا عنها، عندما عدت إلى وعيي بعد الغياب، شعرت بأنني أعود من بحر من السواد، فيه لهب شمعة واحد في الوسط، وكان عليّ أن أتبع ذلك اللهب، وألَقُ ذلك الوهج كان مرشدي الوحيد، وهو الذي أوصلني إلى الضفة الأخرى لأعود وأعيش بين الأحياء، وقد خيّبني شيء واحد هو أنه لا شيء هناك، لا شيء سوى السواد وذلك اللهب الذي أسمّيه مشكاة، المشكاة التي يتحدث عنها القرآن مثلًا، أو في العهد الجديد التي تغطى بستارة دائمًا، لكنها هناك. كانت تضيء هذا البحر من السواد.

• **بدون اسم آخر، الحب مثلًا؟**

- ربما، ولكن العواطف في هذه الحالة تفقد تسمياتها، وتصبح كلها ممتزجة بشيء واحد هو الحزن، حزن إلى حد النقاوة، تجلس في سرير بارد في المستشفى وفي جسدك أسلاك وأنابيب وفكرة الحياة الضعيفة الهشة التي يسيّرها أنبوب، يسيّرها نوع من العرفان بآلية الحياة. هذا يجعلك حزينًا إلى درجة كأنك مخلوق تعيش في نهاية العالم. يذكرني هذا بفيلم مشهور لستانلي كوبرك سنة ٢٠٠١ أوديسة الفضاء. أتذكر في ذلك الفيلم أن البطل أو «الكابرا» تصل إلى نهاية العالم فلا

تجد إلا رجلًا عجوزًا عمره أكثر من ألف سنة، في مكان لا ندري ما هو، وفي عالم لا ندري أين يوجد. تشعر بكل هذا عندما تنام في سريرك في المستشفى.

• هناك تجربة مماثلة مرّ بها شاعر آخر هو محمود درويش وقالها في قصيدة طويلة. هل قرأت هذه القصيدة؟

- قرأت جزءًا منها. لم أقرأ الكتاب بل جزءًا منه.

• ماذا لاح لك من القصيدة؟

- واضح أن محمود درويش كان يريد أن يتحدث عن هذا الموضوع كما نتحدث عنه الآن، لكنه شاعر محب للغنائية ويحب أن ينشد التجربة وأن يصوغها بإيقاعات...

أنا أقرأ الإيقاعات. نحن الذين نكتب قصيدة النثر علينا أن نواجه المصيبة وجهًا لوجه. هناك فروقات، وأنا أحسد الشاعر الغنائي.

• هل تظن أن هذه الإيقاعات هي تحلية..؟

- كلمة «تحلية» لن يحبّها محمود، ولكن أقول إنها تجنيح، أي تعطي القصيدة أجنحة اصطناعية لفترة معينة لكي تحلّق، بينما نحن أحيانًا نزحف في التراب. هناك فروق واضحة. وكما قلت أنا أحب القصيدة التي كتبتها وهي قصيدة قصيرة. بالنسبة إليّ إنها غنائية جدًا ولكن بدون وزن. النثر يمكنه أن يصل إلى أعالٍ حقيقية بدون أجنحة اصطناعية.

• تحدثت عن الوزن والنثر، وتكلمت أكثر من مرة

عن أفضلية لقصيدة النثر، أو لاح لي أنك أعطيت قصيدة النثر أفضلية في التعبير، وفي الشعرية نفسها. هل هذا تمامًا ما أردته أنت؟

- ربما ينطبق هذا على ما أحلم به وليس على ما أنجز في قصيدة النثر، ولو أن هناك كثيرًا مما أنجز يستحق أن يسمّى شعرًا حقيقيًا وجديدًا ومليئًا بالحياة. عندما اكتشفنا ما يسمّى قصيدة النثر وهي شعر حقيقي في النهاية وجدنا أن هناك شعرًا كما قلت كالنص المقدس، ولا يهم إن كان يرتدي لبوس زرد البحور وسلاسل الأوزان، لأن النثر في الحقيقة موزون، وهنا الطامّة، كيف نجد الوزن الخبيء في النثر. نحن نتكلم ونعبّر عن أعمق الأشياء بالنثر. في حديثنا العادي هناك إيقاعات مذهلة. وكما ترى، فكل حركة من يديّ تتماشى مع تعبير معيّن. هناك دواخل النثر التي ينبغي أن تُستنبط، وهذه عملية تستغرق وقتًا أطول. كل هذه الأشياء موجودة مثلًا في الشعر الأميركي. لن نعرفها إطلاقًا إلا إذا قرأناها بلغتها الأصلية. شعراء كبار خاضوا هذه التجارب وأثبتوا أن النثر قوة هائلة إيقاعيًا. هناك إيقاع مختلف. وإلى الآن تجد في الشعر الأميركي أيضًا شعراء...

• **على ذكر أميركا هل تحدثنا عن تجربتك... العارمة بعد تركك بغداد؟**

- كانت فعلًا عارمة، وكأن بحرًا متلاطمًا من الأحداث كان ينتظرني عندما وصلت إلى أميركا. وكنت كما يقال في أوج شبابي وربما لم أصل إلى الأوج كنت في الثالثة

والعشرين، وهو عمر خطير، تتقبل فيه أي مغامرة، أي انفتاحة في جدار الحياة العادية، وطبعًا كنتُ حالمًا وفوضويًا بالإضافة إلى كوني مفلسًا ومسحورًا بما قرأته عن أحداث البيت نيكس وما يكتبونه من شعر، وكنت قد ترجمت ذلك ونشرته في مجلة «شعر» قبل ذهابي إلى أميركا وخصوصًا إلى سان فرانسيسكو، التي كتبت عنها قبل أن أراها، وذلك موجود في مقدمتي لذلك الشعر في مجلة يوسف الخال. إذًا وصلتُ إلى هناك وعشت في بيركلي ودرست قليلًا ثم وجدت أشخاصًا مذهلين، وجدت ما يمكن أن يُسمّى بالسحر. كانت أميركا في ذلك الوقت (وأتحدث عن ٦٩) في ذروة جنونها للتحرر من كل شيء، التحرر أولًا من ربقة الحرب في فيتنام، حيث كان هؤلاء الشعراء وخصوصًا غينسبرغ، فعّالين جدًا في حركة إيقاف الحرب في فيتنام. الأخير تعرفت إليه، وعرفته إلى أن مات. كان شاعرًا كبيرًا وكانت قصيدته الطويلة «عواء» تُعتبر نوعًا من الإنجيل لجيل كامل، وأذكر أنه حشد مجموعة كبيرة من الشباب والطلاب ليقطع الطريق على قطار يحمل الأسلحة التي كانت تذهب إلى فيتنام. وكذلك نظم تظاهرة كبيرة أمام البنتاغون. قال غينسبرغ إنه سيفعل السحر بحيث يرفع بناء البنتاغون بكل ما فيه من جنرالات وموظفين، في الهواء. طبعًا لم يحدث هذا ولكن الطقوس مورست. وغينسبرغ رجل تلفزيون ودعاية، وكان ممثلًا حقيقيًا، وقد ذهب إلى الهند وعاد

بنوع من الآلة الموسيقية يعزف عليها عندما يقرأ شعره.

إضافة إلى غينسبرغ هناك غريغوري كورسو الذي أحبه أكثر وهو شاعر رائع جدًا. كورسو يقول لغينسبرغ أنا كنت الأول دائمًا وليس أنت. وهذه حقيقة، طبعًا. وغير هذين الشاعرين هناك الكثيرون.

انغمست في هذه الحياة، في هذا الجمال الحياتي، شيء لا يصدّق، بدون مسؤوليات. فقط كنت أذهب إلى وظيفة صغيرة لأعتاش منها في سان فرانسيسكو، ثم انتقلت إلى بيركلي وهناك كانت الحياة الحقيقية حيث مدينة الطلاب وجامعة بيركلي الكبيرة وهناك كان توفيق صايغ الذي توفي هناك أيضًا. التقيت توفيق مرتين في بيروت، مرة في الهورس شو وكان يقرأ كما أتذكر قصائد «كاتولو». ومرة أخرى في بيت حليم بركات في جبل لبنان (أظن في بيت شباب) وكان هناك جبرا ويوسف الخال وشخصيات كثيرة، وتحدثنا كثيرًا. كان توفيق صايغ مندهشًا بمعرفتي بالأدب الأميركي. كيف أستطيع وأنا في بيروت أن أحصل على هذه القصائد. كنت أقرأ حتى لشعراء مبتدئين في أميركا. قلت له الأمر بسيط، هناك مكتبة فاخرة في الجامعة الأميركية للمجلات فقط، وكانت كل المجلات الأميركية تصل إليها، وكنت أتردد يوميًا على هذه المكتبة لأقرأ.

رأيت توفيق صايغ مرة واحدة في بيركلي وتواعدنا. وعندما ذهبت إلى بيته في دوايت ستريت حسب ما أذكر فتح الباب شاب أميركي نصف عار سألته هل

بروفسور توفيق هنا؟ قال من هو بروفسور توفيق، فاعتذرت وخرجت. اتصلت بإتيل عدنان التي أخبرتني بموت توفيق. كانت فعلًا أول رجّة في هذا الانسحار، كما قلت، تذكرني بالحقائق وبأن شاعرًا عربيًا منفيًا يمكن أن يموت هكذا في المنفى، ويحتل شقته غريب حقيقي.

مرّت الأيام، وكنتُ جريئًا جدًا، فجرّبت كل شيء حتى المخدرات، التي كانت آنذاك نوعًا من الطقس الذي ينبغي أن يمارس. إلى أن حدثت صدمة رهيبة أرعبتني. كانت لي صديقة، أخذت معها قرصًا من الميسكالين، ومعروف عن هذا المخدر أنك تذهب في رحلة عندما تتناول قرصًا منه، قد تكون رديئة أو جيدة. كانت هذه المرة رحلة رديئة بحيث إنني مشيت أميالًا نتيجة الطاقة الهائلة التي يعطيها هذا المخدّر وكانت هذه آخر مرة لأنني هلوست أو ارتعبت أو شيء من هذا القبيل. الصبية التي ذكرتها كانت هيبية جميلة جدًا، انتحرت في ما بعد. اسمها دايانا وهي في الثانية والعشرين.

كانت تلك المرحلة مرحلة انفجارات وأناس موهوبين حتى أناس يقلّدون المسيح في الشارع مثلًا. أميركا كانت مكانًا عجيبًا بالمقارنة مع ما هي عليه اليوم. فهي اليوم مجرد معمل للطاقات البشرية والتصنيع والعولمة. كل شيء تغير في زمن ريغان في الثمانينيات. وجاءت حرب الخليج فشعرت بأن أميركا ماتت، وتركتها أربع سنوات عشت خلالها في أوروبا حتى السنة الماضية

عندما ذهبت إلى المغرب. رجعت إلى أميركا لأنني أحسست فجأة بأن عليَّ أن أعود.

• **خلال هذه الجولات من أين كنت تعتاش؟**

- من خلال الترجمة والعمل العادي، عدة وظائف هنا وهناك، وفي الوقت نفسه كنت أترجم ما يُسمى بالترجمة العملية أي ترجمة غير مبدعة، أعمال عادية لشركات ووكالات، وترجمت بضعة كتب منشورة ولكنني لا أذكرها لأنها غير مهمة، بل كانت مجرد أعمال. ما زلت سائرًا، وربما أعود إلى أميركا، من يدري متى.

• **أين تعيش الآن؟**

- كنت في أميركا قبل عشرة أشهر. رجعت إليها عندما شعرت بأنني مريض، ولديّ ركن في سان فرانسيسكو وشعرت بحاجة للرجوع إلى هناك حيث كتبي وموسيقاي وكل شيء. ربما كانت غريزة دفينة.

قبل سنة خطرت لي فكرة العيش في المغرب وعشت هناك بضعة أشهر في بلدة صغيرة اسمها أزمور، وتبعد حوالى ساعة ونصف عن الدار البيضاء، بلدة جميلة جدًا ربما كانت في القرن الخامس أو السادس الميلادي فلا تزال عربات الحمير في شارعها الوحيد، لكنها قريبة من البحر والناس فيها لطفاء وطيبون وأبرياء. لذلك بقيت هناك فترة أكتب وأقرأ فقط، إلى أن مات الملك. وكانت تلك البلدة أثناء الليل محفلًا للعويل، للنادبات اللواتي كن يُطلقن شعورهن ويندبن ويصرخن على موت الملك. وكنت أتفرّج على هذه الفاجعة من على شرفة في

الطابق الثاني من الفندق. القرويون في هذه البلدة، كانوا مخلصين لدرجة أن موت ملك بدا لي فاجعة بشرية شخصية لكل فرد منهم. أطفال ينتحبون، نساء ينتفن شعورهن، رجال يبكون ويقرعون الطبول. حدث نوع من الهلوسة. شعرت بأنني لا أنتمي إلى هذا البحر من العويل والبكاء، لذلك غادرت المغرب، وقد أرجع إليه، فهو بلد رائع.

• **حياة عريضة وعارمة كهذه الحياة التي عشتها والتي هي بحد ذاتها ملحمة، هل تجد أن هناك ما يكافئها من أدب وكتابة؟**

- لا، أبدًا. هذا مستحيل.

• **عملك الحقيقي كان حياتك؟**

- ممكن جدًا. وربما كان ما أكتبه قطرة من بحر، وهذه هي طبيعة الكتابة بالمقارنة مع طبيعة العيش، فمهما كتبنا لا يمكننا أن ننقل نبض الحياة إلى الصفحة. تبقى الصفحة ورقة، ويبقى النص، عندما يغيب عن عيوننا، نائمًا ودفين الورق، لأننا نعود إلى الحياة دائمًا، لا أدري يا عباس، لست فيلسوفًا رغم أنني أتفلسف أحيانًا. أنا أعرف أن في الحياة سحرًا أو سمّه ما شئت، ولكن ذاك اللهب الصغير يجتذبني من مكان إلى مكان، ولذلك لا أعتبر أن لي جذورًا حقيقية ولا بلدًا. بصراحة. هناك نوع من «التغجّر» الروحاني والجسدي والروحاني والجغرافي، وهذه مادتي.

• **هل فكرت مثلًا بكتابة نوع من نص أعرض، مثل**

رواية أو سيرة ذاتية؟

- لم أفكّر، بل فعلت ذلك، لديّ الآن في حقيبتي كتاب بالألمانية.

• **هل تكتب بالألمانية؟**

- لا، ولكن سأروي لك قصته. فقد كانت لي منذ سنتين منحة سنة في قرية ألمانية حيث التقيت بامرأة روائية من البوسنة اسمها سافيتا أوبهوجرز وهي كاتبة لها أربع روايات وقصص قصيرة، وهي أيضًا لطيفة جدًا، علّمتها الإنكليزية لمدة سنة طويلة بطيئة في قرية لا شيء فيها ما عدا بضعة خيول وامرأة عجوز سمينة تروّض كلبها كل مساء. وبعد السادسة من كل مساء كانت القرية فارغة تمامًا. اقترحت عليّ هذه المرأة، من فرط الحميمية التي ولدت بيننا، أن نشتغل على شيء ما، وبدأنا بالحوارات على الأشرطة حتى صار لدينا الكثير من الأشرطة، وطوّرنا خلال شهور عدة أسلوبًا معينًا في الحوار وفي التفاهم والاستذكار، قلت لمَ لا نعمل كتابًا منها، كتابًا من نوع خاص، لا هو بالرواية ولا بالقصيدة ولا بالملحمة، بل هو خليط من كل هذه الأشياء. بعد سنة كان لنا كتاب عنوانه: «أسطورة وتراب» من حوالى ٣٠٠ صفحة، ومعي الآن النسخة الألمانية. هي كتبت الكتاب باللغة البوسنية. أنا كنت أحكي وهي تكتب. أما الترجمة فقد قامت بها مترجمة هذه الروائية سافيتا، وقد أحبت الكتاب فترجمته. أرجو أن يُترجم إلى الإنكليزية قريبًا وعندها سوف أترجمه

إلى العربية بنفسي. إنه كتاب جميل، عن بيروت، عن الحرب، عن الطفولة. كتاب بين رجل هو أنا وامرأة من البوسنة. مزيج هائل، طريف، مذهل. وخرجت أشياء لا تصدق، هكذا من لا مكان. أحب هذا الكتاب لأنه لن يصنّف في أية خانة، فهو سيرة، وهو أيضًا رواية، وفيه حتى شعر، بأسلوب خاص جدًا وحوارات ومسائل وأحداث وذكرى. أتمنى أن تقرأه ذات يوم.

طبعًا عندي كتابات أخرى، روايات ناقصة، قصص إلخ ولكني لا أهتم بها، فالشعر هو ما يهمني الآن. كل شيء له وقته، فأنا الآن مستعد لكتابة الشعر. هذا مزاجي الآن. من يدري، ربما أكتب شيئًا آخر في ما بعد.

• عندك نظرة معينة أو إحساس حول الشعر العربي وأين أصبح اليوم. هل أنت تتواصل مع هذا الشعر وتقرأه؟

- ليس كله، بل أغلبه. أنا لا أقرأ بشكل منتظم. أظن أن هناك شعراء عربًا يقفون مع أي شاعر في العالم. في أميركا شعر أكثر، وهناك خمسة أو ستة شعراء مكرّسين في مستوى العالمية وفي مستوى أي شاعر في التاريخ. أيضًا بين العرب هناك شعراء كهؤلاء.

• من تسمّي من الشعراء الأميركيين؟

- هناك شاعرة اسمها جودي غراهام، وهي شاعرة مذهلة بكل معنى الكلمة. كتبت عنها هيلين ديندلر، وهي أكبر ناقدة أميركية، كتابًا ووضعتها مع شيموس هايني الذي هو شاعر كبير. وهي في عمر صغير.

سأسمّي أسماء غير موجودة في العربية ولكني سأجازف، هناك شاعر ممتاز صعد كالشهاب في سماء الشعر الأميركي في السنوات الخمس الأخيرة، اسمه أوغيست لاينزالر، هو شاعر خطير في التقنية والكتابة والتجديد، كل كتاب له وثبة.

وأيضًا هناك جاك غيلبرت، شاعر له ثلاثة دواوين في أكثر من ثلاثين سنة، كل كتاب له يُنتظر حقًا.

• **أما زال الشعر مهمًا في أميركا؟**

- الشعر مهم جدًا في أميركا. هناك جمهور في كل مكان وقراءات لا تصدّق. فقد أصبحت أميركا بلاد الشعر. ولكن الشعر خرج عن الحد وصار تمثيلًا. فتأتي شاعرة سخيفة ولكن إلقاءها مذهل لأنها ممثلة جيدة، فتختلط الأمور، وهناك جوائز لا تصدّق.

• **شاعر كآشبري مثلًا، ألا يهمك كثيرًا؟**

- آشبري «عجّز» وتجاوزه الجيل الجديد، ولكنه يُعتبر قمة، قصيدته لا تذهب إلى مكان، لكن الطرافة فيها الذكاء والتعابير، كل تعبير على حدة. لا أهتم بالشكل التقليدي. مثلًا شيموس هايني عنده موضوع، بينما آشبري ليس عنده أي موضوع. اللاموضوع عنده هو الموضوع. أعتقد أن آشبري هو قطار توقف وسكت.

• **الشعراء الذين ذكرتهم، أين تقع تجديداتهم ومغامراتهم؟**

- هناك قوته أنه أخذ أسلوبين من شاعرين كبيرين، واحد أميركي والآخر إنكليزي. الأميركي هو فرانك

أوهيرا والآخر هو بيزل بانتنغ، وهو شاعر كبير من حجم إزرا باوند لكنه لم يشتهر لصعوبته. هذا الشاعر أخذ منه تقنية خاصة لا يمكن أن أفسّرها بالعربية، إذًا هو مزج بين هذين إضافة إلى موهبته الشخصية.

وجودي غراهام لها صوت من فرط النقاوة والذكاء والمعرفة باللغة والشكل. الشكل عندها لا نهاية له، بل يتفرع في أشكال لا تصدق. شاعرة كبيرة جدًا، منذ بداياتها كانت متميزة من بين الجميع.

ولويس غلوك، شاعرة فخمة من الشعراء الكبار، وقد حازت هي وغراهام جائزة بوليتزر، وهي أكبر جائزة في أميركا.

• في المقابل هل تظن أن هناك تجربة عربية مهمة؟

- نعم، بدون شك، لكن المسألة في الشعر العربي لم تترسخ كما ترسخت في أميركا. أعتبر أن السنوات العشر الأخيرة هي السنوات المهمة التي تطوّر فيها ما نسمّيه الآن بقصيدة النثر. سيكون النصر الحقيقي للقصيدة العربية على أيدي الشعراء الذين يكتبون هذا النوع من الشعر. أنا متأكد من هذا. والحقيقة أن الدلائل موجودة على الأرض. أنت واحد من هؤلاء. وأقول هذا من دون أي مجاملة، ومن بين الشعراء الأكثر شبابًا أقول إن سيف الرحبي شاعر جميل ورائع. أحب حساسيته الجديدة وبراءة كلامه.

نحن نأتي إلى اللغة العربية لنجددها حقًا، لننفض عنها الغبارات وربما «نكوي البذلة» من جديد.

• هل قرأت وديع سعادة؟

- طبعًا، كيف أنسى وديع سعادة فهو صاحبي وصديقي، وهو شاعر جميل وعنده حب إنساني.

• لشعره صلة خاصة بك، فهو يذكّر بشعرك وإن كان من صنعه الشخصي، لكن المنطلق كان من جوّك... ومن الجو العراقي. ولكنه عمل قصيدته الخاصة.

- أنا ووديع كنا في بيروت أيام الفقر والإفلاس، نأكل سردينًا للإفطار وقهوة طيبة كانت تعدها لنا زوجة أخيه التي كانت قارئة «بخت» ممتازة، وكتبت عنها قصيدة «البصّارة».

وبعدها التحق وديع بنا أنا وجاد الحاج في اليونان واشتغل معنا وعاش هناك، وكنا طبعًا نتكلم كل يوم ونقرأ الشعر وأقرأ له ويقرأ لي. كانت صداقتنا حميمة جدًا من أيام بيروت. أما جاد الحاج فأظن أن الصحافة سرقت منه الشعر.

هناك بسام حجار، شاعر ممتاز وله خط خاص.

حوار: عباس بيضون

جريدة السفير، ٢٠/١٠/٢٠٠٠

أبكي أحيانًا لأن لغتي تموت

عندما طلبَت مني المُكلَّفة الأمريكية في الرباط أن أقترح عليها بعض الاهتمامات الشخصية التي يمكن إدراجها في برنامج زيارتي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ذكرتُ لها مكَانَين وعددًا من التيمات الثقافية والأدبية والإعلامية.

وكزائر دولي، الْتمستُ منها أن تقترح على مسؤولي برنامج «الزُّوّار الدوليين» في واشنطن أن أزور مدينةَ سَانْ فْرانْسِيسْكُو، ومتحف المِيتْرُوبُولِتَانْ في نيويورك. ولهم أن يختاروا ما شاؤوا بعد ذلك من الأمكنة أو المدن أو الولايات كي أزورها. وكان لا بد أن أقترح موضوعات، فأكدت على أهمية أن أتعرّف على شعراء وكتّاب ومفكرين أمريكيين، ذكرت بينهم إدوارد سعيد ونعوم تشومسكي ووليم زَارتْمان، وأن أتعرّف على مناطق الثقافات الشفوية والمحلية، وأن أزور بعض الصحف الجهوية.. وما إلى ذلك.

كان ذلك في مايو/أيار ٢٠٠٢، وصلتُ إلى واشنطن قادمًا من الدار البيضاء عبر أمستردام. ووجدتُ في انتظاري المترجم الذي وعدتُ به والأخ الصديق محمد العَلَمي. بعد عطلة رأس الأسبوع، كان لي لقاء تنظيمي مع الوكالة المنظمة للزيارة، صباح الاثنين. صعقني أنّهم لم يدرِجوا في برنامج الزيارة مدينة سَانْ فْرانْسِيسْكُو. وكان لي إصراري الضروري، وحين سئلتُ عن ضرورة ذلك، ذكَرْتُ ما يعْنيهِ بالنسبة لي أن أزور شاعرًا

«أمريكيًا من أصل عربي» اسْمُه سركون بولص في الأماكن التي حدَّثَني عنها طويلًا، وكتب عنها كثيرًا، وشيَّد لها في ذاكرتي معمارًا خاصًا. وأضَفْتُ، ولا بد أن أعَرِّج قليلًا على سجن أَلْكَاتْراسْ الشهير لأقَارن قليلًا بين الخيال السينمائي والواقع.

وبدأتُ رحلتي عَبْرَ سِتِّ ولايات؛ من طائرة لأخرى، ومن ولاية لأخرى، ومن مطار لآخر. وكانت أمريكا لا تزال تواصل حذَرَها المُسْرِف بعد ضربة ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ الإرهابية الآثمة. وكان لا بد للمسافر الشرقي، اسْمًا أو لونًا أو قَسَماتٍ، أن يؤدي ضريبة العَنَاء في نقط الحدود والتفتيش. الحقيبة جيبًا جيبًا، والأقمصة والسراويل واحدًا واحدًا، وعُلَب العطر والحمَّام، والأحذية، والأحزمة.. وكل شيء كان معرَّضًا لعبث القُفَّازات المُتَحرِّية وللفحص بالأشعة.

وفي غمرة الإرْبَاكَات المتتالية، تركتُ جواز سَفَري على طاولة رجل الأمن في مطار أَلْبُوكِيرْكي بولاية نيومكسِيكو، وسافرتُ. ولم أكتشف فضيحة المغربي الذي عَبَر مطار دِينْ□âرْ بلا جواز سفر، إلَّا حين وصلتُ فندق Vintage Court في سَانْ فْرانْسِيسْكُو. ٦٥٠، بوش سْترِيتْ.

كنتُ أحسستُ بنوع من الندم أو الخيبة أو الغبْن أو بما لا أعرف. وبينما تكلَّف الأخ العَلَمي في واشنطن بأمر تحصيل جواز مرور مؤقت، متحملًا بعضًا من عَنَاء الصداقة وثقْل دم بعض الدبلوماسيين المغاربة، كان

يَصِلُ إلى غرفتي الشّاعِر الجميل الوَدُود الكريم الشّفيف سركون بولص. وكما يمكن أن يتوقّع الذين عَرَفُوه وقرأوه، ما كان فقدان جواز سفر في أمريكا مشدودة الأعصاب يشَكّل مصدرًا للألم أو المَضَاضَة أو الانشغال!

كنتُ كَلّمتُه من غرفتي في الفندق، على هاتفه رقم ٦٥٠٧٥٤٠٢٢٥، أيقظتُه من لحظة قيلولة ناعمة. لم يُصَدِّق أنّني في سَانْ فْرانْسِيسْكُو، وأنّني قطعتُ كل هذه المسافة الممتدة عبر المكان والزمان، فقط لأرَاهُ حيث ينبغي أن أراه، في سَانْ فْرانْسِيسْكُو تحديدًا.

سَانْ فْرانْسِيسْكُو، المدينة الأكبر في كاليفورنيا. هناك على الشاطئ الغربي للولايات المتحدة الأمريكية، حيث تتكئ على أرخبيل يحمل اسْمَها بين المحيط الهادي من الجهة الغربية والخليج الصغير من الجهة الشرقية. وفي الأفق، يلوح الجسر الأحمر المعلّق (غولدن غيت)، وفي عمق المنظور اللّازوردي تلوح جزيرة أَلْكَاتْرَاسْ وبناية سجنها الشهير وقد أصبح مزارًا سياحيًا تحملك إليه بَوَاخر مخصوصة إن شئت. ويمكنك أن تشتري من هناك دميةً ترتدي لباس السجناء.

خمسة أيام كاملة مع سركون بولص. يأتي في الصباح من إحدى ضواحي المدينة الكبيرة، ولا يفارقني إلّا في آخر المساء. خمسة أيام، تخَلّص مني الأخ الصديق أيمن درويش، المترجم الأمريكي من أصل مصري، كانت فرصته ليستدعي ابنَ عمٍّ له يقيم في منطقة كاليفورنية قريبة. وكانت فرصتي لأستأثر بفيض

شاعر عربي كبير، ولأتَعَلّم كيف أقرأ المُدُن وأحِبّها في ضوءِ خبرةٍ شعريةٍ وثقافية نادرة.

تجوَّلنا كثيرًا، وتَحدَّثْنا كثيرًا. استحضرنا الكثير من الوجوه والتجارب الشعرية الأمريكية. وَالْث وَيْثمانْ، وَالاَسْ سْتيڤنْسْ، روبرت فْرُوسْت، إزْرَا باوْنْد، تي. إسْ. إيلْيُوث. وطبعًا، كانت جماعة سان فْرانْسِيسْكُو الشعرية والأدبية مَدَارَ حديثنا الطويل. وانْدهَشَ إذ عَرفَ أنّني أفكر جدّيًا في كتابة عَمَلٍ سردي عن حياة غيرترودْ سْتَايْن، الروائية الأمريكية الشهيرة، ذاكرًا أنّها ابنة سان فْرانْسِيسْكُو، وأن والدها كان نائبًا لمدير عام شركة تْرَامْ الأسلاك في المدينة. «هي التي قالت إن على الكُتّاب أن يكون لهم وطنان. الوطن الذي ينتمون إليه فعلًا، والآخر حيث يعيشون»، يقول لي.

كنتُ مع شاعر يحملُ الفَانُوس ويضيء ليل الخطوات المندهشة المتعثرة. سركون وهو يمشي، وهو يتوقَّف قليلًا، وهو يدخل مطعمًا، وهو يدخُل متجرًا، وهو ينْدسُّ في كشك أو بَار، وهو يدخل مكتبة، وهو يحيِّي صديقًا أمريكيًا، وهو يعثر مصادفةً على شاعرٍ فيقدمه إليّ ويقدمني إليه، وهو يتحدث بهدوء وعمق وثقة في الفكرة والعبارة، وهو يخطو حاملًا العَالَم في رأسه، حاملًا جسده في العَالَم، وهو يعرف كيف يرى، وكيف يصف، وكيف يُسمّي، وكيف يقول الأشياء.

كأنّني لم أرَ سان فْرانْسِيسْكُو حين كنتُ فيها، وإنّما كنت أقرأها في نصّ لا مَرئي على أطراف أصابعه

وإيماءات يَديْه وعينَيْه. أحيانًا، تصبح المدن مجرد لغة حين نكون برفقة مَنْ يَعْرف كيف يتكلم عنها. أحيانًا، تصبح مرآةً لروح الإنسان الذي يقدِّمُها بحب إليك. تَشِفُّ المدينة كما تَشِفُّ روحُه حين يتمثَّلُها ويستَبْطنها، ويقدمها إليك كما لو كان يضَعُ روحه على طبقٍ.

كان سركون يرى المدينة الأمريكية الفاتنة في حركة الزمن الشعري الذي عاشه بكل كيانه ووعْيِه وحِسِّه، في حركة امتدادها الأسطوري الناعم. هُنَا عاش شعراء جماعة البِيتْنِكْ، ألَنْ غِينْسبيرغْ، جَاكْ كيرْوَاكْ، غْريغُوري كُورْصُو، لُورَنْس فِيرْلِينْغِيتي، غَارِي سْنَايْدَرْ، بُوبْ كُوْفَمانْ... «لقد جئتُ خصيصًا لأرَاكَ هُنا، سركون»، أقول له، فيقول لي: «أنَا أيضًا، لم أعُدْ أتَردّد على هذه الأمكنة، فقط جئتُ من أجلك».

وها هي مكتبة سِيتي لاَيْتْس (City lights) التي أسسها فِيرْلِينْغِيتِي لتصبح المكان الرمزي الفعلي لحركة سان فْرانْسِيسْكُو الشعرية. داخلها يُعَرِّفُني على القَيِّمين عليها الذين يعرف أسماءهم. ثم نَصْعَدُ إلى طابقها الأعلى. «هُنَا، كانت نقاشاتهم وسجالاتهم اللاَّهِبَة لا تتوقَّف». «وهذا هو الشاعر جاك هِيرْشْمَانْ صديقي، تعَالَ نشرَبْ معه شيئًا».

ويكتب لي جَاكْ كلمة تحية على حاشية قصيدة له في أنطولوجيا شعرية نشرَها فيرلينغيتي حين لم يَعْثُر في المكتبة على مجموعةٍ له يهديها إليّ. وأسْعَدني أنْ قال لي بأنَّه قَرأ شاعرًا مغربيًا اسْمُه اللَّعْبي. يسبقنا

اللعبي دائمًا إلى أماكن الحب البعيدة. كان قد حدَّثنا عنه أيضًا شاعر أمريكي آخر هو روبرت كِيلّلي. أحبُّ مثل الانتشار للمغاربة الرائعين.

ولا بد أن نتحدّث عن ألَنْ غِينْسبيرغْ وكيرواك وبُورَّاوْزْ وتينيسي ولْيَمز وبُولْ بولز ومدينة طنجة. اتفقنا معًا على قوة شاعرية غْريغُوري كوزْصُو، وعلى فَرْقِ الهَوَاء الذي ينبغي أن ننتبه إليه دائمًا بين الشَّاعر الحقيقي والتَّاجر الذي يَتدثَّر برداء الشاعر. ولا بد أن نُعرِّجَ قليلًا على قصيدة «عواء» التي اشتهر بها غِينْسْبيرغْ، ثم يتوقّف عند ناصية. «هُنَا. التقيث فِيرْلينغيتي آخر مرة مع كَلْبَيْه الأفغانِيَيْن، أيْ واللَّهْ!». ويتابع موضحًا، فيرلينغيتي تقدَّمت به السن الآن، إنه في مزرعته، لا يكاد يُغادرها إلَّا نادرًا. ولكنه ما زال حاضرًا ومؤثرًا في الأجيال الشعرية الجديدة. صوته الشعري مسموع جدًا.

وُلد سركون بولص، الولد الآشوري العميق المهذب، سنة ١٩٤٤ قرب بُحيرة الحَبَّانية بالعراق. هناك حيث ولد أيضًا صديقنا الآخر، الآشوري الرائع، صَمْوِيلْ شَمْعُون. ارتبط اسمه، مؤسسًا وفاعلًا لجماعة كركوك الشعرية. وكان اسمه لامعًا ضمن كوكبة الشعراء فاضل العزاوي، مؤيد الراوي، صلاح فائق، الأب يوسف سعيد وآخرين. غادر العراق متخفّيًا هاربًا سنة ١٩٦٧ باتجاه دمشق، ثم تَسلَّل إلى بيروت، ومنها ارتحل إلى مدينة سان فْرانْسِيسْكُو سنة ١٩٦٩. وظل في منفاه هناك وحيدًا مع

نفسه وقصيدته لا يغادر إلا في أسفار متقطعة للمشاركة في مهرجانات وقراءات شعرية في أوروبا والعالم العربي (زار المغرب مرتين، الأولى حين أصدرت له دار توبقال مجموعته «الحياة قرب الأكروبول»، والثانية حين دعوناه في اتّحاد كتّاب المغرب للمشاركة في المهرجان الشعري المتوسطي بالرباط). وقد كتَبَ كثيرًا، وإن تأخر ظهور مجاميعه الشّعْرية وبعض ترجماته، ولعل أبرزها مجموعته الأولى «الوُصُولُ إلى مَدِينَةِ أيْنْ» (أثينا، ١٩٨٥)، «الحياة قرْبَ الأكْروبُولْ» (الدار البيضاء، ١٩٨٨)، «إذا كُنْت نَائِمًا في مركَبِ نُوحْ» (بيروت، ١٩٨٨)، «الأول والتالي» (بيروت، ١٩٩٦)، «حَامِلُ الفَانُوس في لَيْلِ الذئاب» (بيروت، ١٩٩٦)، فضلًا عن أنطولوجيا ترجماته الشعرية «رقائم لِرُوحِ الكَوْن» (بيروت، ٢٠٠٢)..[3]

الَّذين كَتَبُوا عن بداياته، قالوا إنّهم اكتشفوا فيه شاعرًا حقيقيًا منذ اللحظة الأولى. والذين كتبوا يَرْثُونَه، قالوا إنّه كان طوال حياته شاعرًا حقيقيًا، شاعرًا كبيرًا، «شاعر العراق الوحيد»، كما كتب سعدي يوسفُ بصدقٍ وحبٍّ وتَوَاضُعٍ ووفاءٍ، كان «هو الشَّاعر»... يقول الشَّاعر الآخر الكبير.

كان سركون تكثيفًا للشّعْرية العراقية كُلّها، كان مُصَاهَرةً مفتوحة على أبرز وأعمق وأصْفَى المرجعيات والخِبْرات الشِّعْرية والجمالية العربية. غذّى الآخرين وتَغَذّى منهم، أضاءهم وأضاؤوه، رافقَهُم وصاحَبَهَم واستأنس بهم فاستأنسوا به، أحبَّهم وأَحبُّوه. وعثر على

مكانه بينهم على الخريطة. كما عثر على لغته داخل اللغة. ابتكر للمنفى، للعزلة، للصمت، للمغامرة، للمجهول مُعْجَمًا يَلِيقُ بِكُلِّ هَذِهِ الحَالاَتِ الَّتي تُحْيِي وتُمِيتُ. كأنَّما حملته محفَّةُ القصيدة إلى أعالي الحياة، ثم نزلت به إلى أعماق اللؤلؤ وهشاشة العُشْب.

بَدَتْ له الأرض بريةً مفتوحة فانتشر فيها.

من كركوك إلى بغداد، إلى دمشق، إلى بيروت، إلى سَانْ فْرانْسِيسْكُو. ثم ظَلَّ يسافر في أطراف الأرض، يكتب ويقرأ الشعر، ويعيشه. يلتقي شعراء، ويغادر شعراء. يتذكّر شعراء وينسى شُعَرَاء. يمد يده إلى رفوف ويكسر أخرى، وإلى كتب كي يقرأ، وكي يتَخلَّى.

كان يشبه قصيدتَهُ، وكانت قصيدتُه تُشْبِهُه.

معًا، كانا يرقصان على حَبْلٍ. معًا كانا يُراقصانِ الحياة كما لو كانت حياةً بالفعل، أو كما كانت أحيانًا موتًا محايثًا للحياة!

وكأنّها هِبَةٌ، تَجمَّعتْ في سركون أجملُ الصفات: أنْ تكون له دهشة الطفل الدائمة أمام مجموعة الأشياء والأفعال والأحداث (واللَّهْ!؟)، أن يكون آشوريًا، أن يكون عراقيًا، أن يكون وحيدًا، أن يكون تائهًا متسكعًا منفيًا، أن يكون بسيطًا وعميقًا، أن يكون كبيرًا ومتواضعًا. باختصار، هبة أن يكون شاعرًا. هبة خاصة لا تُعْطَى لأيِّ كان، كما لاحظ أنْسِي الحاج ذلك في تحية ل سركون بعد أن جَرَّ هذا الآشوري معه الموت حين مات!

للأسف، لم أقرأ حتى الآن سيرة حياته «شُهُودٌ على الضِّفَاف» فقد نُشِرت بالألمانية كما علمتُ. و سركون اشتهر في ما اشتهر به بِكَوْن القراء لا يعثرون عادةً على كُتُبه بسهولة أو لا يعثرون عليها مطلقًا كأنّه كان يكتب رقَائمَ آشورية على الماء! وحتى لو قَرأتَه، وتَعَرَّفْتَهُ، لن تعرفَهُ كما ينبغي أن يُعْرف. ربما «لأنّ مسكنه في اللغة» كما كتَبَ عنه بَسَّام حَجَّار. وربما لأنّ القصيدة كانت موطنه المتنَقل. وربّما لأنّه تخفَّف من المرجعيات، ومن الأسلاف، ومن أوراق الهوية.

تَقَلَّل من كُلِّ شيءٍ كأنّما ليُصْبح كائنًا تُحتَملُ خِفَّتُه، كأنّما ليصبح شاعرًا، شاعرًا فقط.

في بَار فِيزُوفْ المتكئ على خاصرة سِيتِي لآيْتْس أجْلَسَني على الكرسي القَصَب العالي الذي كان يجلس عليه كيروَاكْ، والْتَقَطَ صورةً لي. وفعلتُ الشيء نفسه، أنا أيضًا. التقطتُ له صورةً على كرسي كِيرْوَاكْ. وأوْقَفَني على الطوار في شارع كولومبوسْ، والتَقَط صورةً لي. وأمام المكتبة، وكذلك داخلها، ثمّ أدخلني إلى البَار الأثير لفيرلينغيتي (بَارْ ثْرِيِّيسْت)، والتَقَطَ صورةً لي. وهُنَا.. وهناك، كان يحمل آلتي الفوتوغرافية ويُصَوِّرني أو يدعو أحدًا عابرًا أو سائحةً ودودةً أو نادلًا كريمًا ليلتقط صورةً لنا معًا.

وأخْجَلَه أن أُحدِّثَهُ عن شِعْرِهِ وما تَعَلَّمْته مِنْهُ.

كيف يَتَمثَّلُ الذاكرةَ الشِّعْرية العربية، وكيف يتَخطَّاهَا. وما معنى أن يلتقط الإشارة لبدْءِ القصيدة،

ومعنى أن تأتيه الإشارة لإنهائها. كيف يكتُبُ قصيدته، وكيف يقْرَأُها، وما دور القراءة (القراءة أو الإنشاد) في تشكيل إيقاع القصيدة.

كم ظَلَّتْ قصيدتُه تبدو لي شِبْهَ معجزة صغيرة!

ولقد دَلَّنِي على وَالْث وَيْتْمَانْ كما دَلَّني عليه سَعْدي يُوسُف. كان يُبدي إعجابه المفرط بثراء شعره وقوة «أوراقِ العُشْب». ذلك الشاعر الأمريكي الملتحي، الكبير، الخالد الذي كان يفتح عينَيْه اللّمّاعتَيْن على العَالَم مثل نَمِرٍ وثَّابٍ خَلّاقٍ لِقَفَزَاتِ الحياة، ذلك الشاعر الذي لن تخاصمنا معه أبدًا آلة العسكر والدبلوماسية الأمريكية الطاعنة في الجريمة.

كان لسركون وعْيُه الحاد، جماليًا ومعرفيًا، بكتابة «قَصيدة النَّثْر» (لم يكُنْ يُحِبُّ مطلقًا هذه التَّسْمية)، والتي تقتضي في نظره نَسْجًا متميّزًا ولغةً خاصة، وتركيبًا وتكثيفًا مُعَيَّنَيْن. وكان ينتصر أساسًا لقصيدة النثر الأمريكية، ويفْتُر إعجابه بقصيدة النَّثْر الفرنسية. كان ينتصر لما وصَفَه سَعْدِي ب «مَجْد النّص المُتَّصِل».

ولم تكن قصيدة النثر الفرنسية بالنسبة إليه غير تقليد لنظيرتها الأمريكية، حتى بودلير في «قصائد نثر صغيرة» إنما كان متأثرًا بإدغار ألن بو.

لم تكن قصيدةُ النَّثْر بالنسبة إليه مجرد كتابةٍ تطمح لأن تُحقّق شِعْريتَها من مجرد التَّخَفُّف من عبْءِ العَرُوض الكلاسيكي أو من نظام التفعيلة. لم تكن مجرد تَعَارُض وَزْني، وإنّما هي في نظره تعبير شِعري جَمَالي

عن حالة عميقة من مواجهتنا الكاملة مع عصرنا.

كانت هذه القصيدة المختلفة تُمثِّلُ لديه حالةً فلسفية جماليةً جديدة في الشّعْر العَرَبي لا يمكن قراءتها أو إدراكها الجمالي في ضوء النمطية الأدبية والثقافية العربية السائدة. لذلك، حقَّ له أن يقول: «أكْتُبُ كلمةً واحدةً في دفتري، وأغلقه. حركة تكفي لكي تتغَيَّر الدنيا».

وإلى الآن، ما زلتُ أعتقد أن سركون هو أبرز مؤسسي قصيدة النثر الجديدة في المشْهَد الشعري العربي المعاصر. أكاد أقول إنّه أنجز لهذا الشكل الشّعْري ما أنْجَزَه السياب مثلًا على مستوى تجديد القصيدة العربية، إيقاعًا ولغةً وثقافةً.

كانت له موهبة الماغوط وفطريته. وكانت له جرأة أُنْسِي الحاج وذكاؤه. وكانت له خصائصه التي يضاهي بها ديناميات الأجيال الجديدة في قصيدة النثر.

وكان له أفق توفيق صايغ الشاسع الموحش.

أسعفَتْه روحه، وقاده تواضعه الإنساني وقلقه المعرفي، ونزوعه إلى المغَامرَة والترحال، ولُغَتُه الإنكليزية المتمكنة.. إلى أنْ يأتي بما يختلف به عن الماغوط وأُنْسِي والآخرين. وأنْ يقترب أكثر من أفق توفيق صايغ.

أبدًا، لم يكُن ينسى أن يتوقّف، مطوَّلًا وبوفاء معرفي، عند شعرية قصيدة النثر الفذة التي كتبها هذا الشاعر الفلسطيني الراحل، توفيق صايغ. كان يكرّر اسْمَه

باستمرار، ويلح كثيرًا على ضرورة أن نعيد استيعاب تجربته «حادّة الزوايا»، وأن نعيد قراءة قصيدته «الغريبة» كما كان يصفهما. لذلك، أحبَّه الإيقاعيون جميعًا، الخلّاقُون جميعًا، المغامرون جميعًا، أنبياء القصيدة الطليقة جميعًا، وكل الملتهبين بجمرة الشعر المتّقدة.

في سَانْ فْرانْسيسْكُو، في اللَّيْل، رافَقْنَاه بسيارتنا الجميلة المكْتَرَاة - أنَا والمترجم - إلى بلْدَتِهِ في الضاحية. كُنَّا نتبع توجيهاته مُهْتَدين بإيماءات سبَّابته، إلى أن أوصلناه إلى باب بَيْتِهِ. وحين كنا في طريق العودة إلى الفندق، تِهْنَا. لم نعرف كيف نرجع، ولم نصادف مَنْ نَسْأَلُه كي يَدُلَّنا.

تركْنَاه يَسْهَرُ في قَصيدته حتى الفَجْر، كعادته كلَّ ليلة.

لَعَلَّه مَا زَالَ ساهرًا إلى الآن. وأما أنَا، فما زلتُ تائهًا. لَمْ أرجعْ.

* * *

• ها نحن نلتقي في سان فرانسيسكو. هناك سؤال بَدَهي أولي: كيف جئت إلى هذا المكان؟

- بطرقٍ ما زالت تُذهلني في تشابكها وصعوبة اكتشافها على الخريطة. ويبدو لي من هذه المسافة الزمنية أن الرحلة كانت مزيجًا من السِّحر المصيري والمخيَّلة الشعرية المُلتهبة. نحن لا ندري لِمَ تكونُ مدينة معينة مسجَّلة باسْمنا في كتاب المجهول، لكن الأمور

تحدث هكذا، وأجدُ نفسي فجأةً في سان فرانسيسكو التي بدت لي أليفة جدًا، كأنني زُرتها من قبل في مكان مّا في زمن آخر.

• جئتَ إليها في سنة ١٩٦٩. قادَتك إليها النصوص؟

- النصوص والكلمات التي صادفتُها في كتب معيّنة، وكتابات خاصّة أذكر منها كتابات الجيل الذي كان آنذاك يقوم بثورة حقيقية في طرق التخييل، وطرق السلوك، وتغيير النظرة البشرية إلى عصرها، ومحاولة صوغ طريقة جديدة في العيش بكل بساطة. وكما يبدو مع جيل كامل في العراق: كركوك وبغداد، أحسست بهذا الحدس الذي يدفعني لأسْتكشف أكثر، وأتوغّل في هذه الكتابات. فلِلكلمة، كما ترى، قوة لا نعرف مداها.

• كيف ارتبطتَ بتجربة شُعراء البيتنيك Beatnik؟

- صدفة، طبعًا، انطلاقا من الجرائد والمجلات الإنجليزية التي كنت أقرأها في العراق، وبعد ذلك عندما وصلتُ إلى بيروت في ١٩٦٧. فقد وجدت كُتبًا معينة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، وفي مقدمتها أنطولوجيا بالغة الأهمية، ما زالت تُطبع طبعات مختلفة، وهي من تأليف أو جمع دونالد دَالَنْ. أحدث هذا الكتاب ثورة حقيقية في الشعر الأمريكي، وكان يَضمُّ كتابات كِرُوَاكْ وكوزليزْ وسْنايْدَرْ، وآخرين. وكانت هذه الحركة كبيرة. حدث أن عثرت على هذا الكتاب وترجمتُ الكثير من نصوصه ونشرتها، كما تعلم، في مجلة «شعر» وفي منابر أخرى.

• ثلاث وثلاثون سنة الآن وأنت في سان فرانسيسكو، مرتبطًا بهذا المكان، بذاكرته، بحبه، بمظاهره وفضاءاته المختلفة منذ أن وصلته سنة ١٩٦٩. الآن، كيف تتأمل هذه العلاقة؟

- المدى مذهل وشاسع، ولا يمكنني طبعًا أن أفسِّر هذه الذاكرة من دون أن أرتعش من فرط المهاوي التي كانت تعترِضُ طريقي أينما ذهبت، وأعتقد أن الغنى أو الثراء أتاني من هذه المغامرة. المهمّ فيها أنني لم أتعب من المجازفة، لم أكن أسعى إلى التأكد من السلامة قبل أن أخطو خطوة. فقد خطوتُ الخطى كاملة إلى نهاية الرحلة من دون أن أفكر لا في السلامة ولا في الأمان.

وأعتقد أن على الفعل الشعري في النهاية أن ينطوي على نوع من الخطر والمجازفة، أي أن تُطل على الهاوية أحيانًا. لا أقول أن تقفز إليها كما فعل «أرْطو» وآخرون، وإنّما أن تعرف ماذا هناك؟ نعم! رحلات كبيرة وشاسعة وكلها على أرض الواقع تنعكس في النهاية في التركيبة الخيالية، وفي تركيب المخيلة ذاتها. ومِمّا لا شك فيه أن هذه المسائل تنعكس في شعري.

• وأنا أتجوّل معك أمس واليوم، في بعض أمكنة سان فرانسيسكو، كنتَ تقدم المكان، وتقدم أهله. من بقي ومن رحَل عنك؟ ما الذي تستعيده من هذه الوجوه وهذه العلاقة؟

- سأقول لك شيئًا حقيقيًا، أنا لا آتي كثيرًا إلى هذه المنطقة. ولم آت إلّا من أجلك، لأن لي في كل قطعة من

هذه المنطقة، التي كنا فيها، ذكريات. الأبنية التي زالت، والتي ما زالت قائمة لها كلها في باطني انعكاسات، لها ظلامها، لها نورها، لها الأشخاص الذين التقيتهم هنا وهناك، لذلك تكاد منطقة الساحل الشمالي تكون أيضًا في مخيلات كثيرة لغيري مكانًا مقدسًا، شبه عتبة بالمعنى الديني الروحاني الخالص. هناك شوارع صغيرة كما ترى بأسماء شعراء من تلك الفترة. ويبدو أن البشر في النهاية، بعد موت هؤلاء الشعراء طبعًا، يشعرون بأن هناك نوعًا من القُدسية في أن تكون شاعرًا في عالم أهوج كهذا، نوعًا من الاختيار الصّعب. وبالمقارنة مع المهن الأخرى (الشعر ليس مهنة في النهاية) أن تتلقى هذا الواجب وتستجيب إليه وتعانق مثل هذه المهمة هو فعلًا كبير وله أبعاد.

• عشتَ هذه الأمكنة، وتعيشها شعريًا، ويبدو أنك تحفرُ فيها أيضًا لإنتاج العَديد من قصائدك وفضاءاتك الشعرية. كيف تُقيم هذه العلاقة بين المكان وبين النص الشعري؟

- عبر السنين كنتُ، دائمًا، أحاول أن أجد المعادلة التي تسمح لي بأن أستبطن الأمكنة.. أستبطن المغامرة الإنسانية في فضائها المحدود بتفاصيل معيّنة. هذه التفاصيل لا تأتي من اللّامكان. لا يمكن أن تكون ضبابية أو مجرد ألفاظ. كنت طوال هذه الفترة، أحاول، وما زلت، أن أجد ما أسميه بلغة الباطن: اللغة التي تستبطن هذه الأماكن من دون أن أسقط في التَّسمية المباشرة.

هذا هو تحدّي الشعر. قد تجد مثلًا في إحدى قصائدي الجديدة التي ما زلتُ أكتبها، أن هذه اللغة المعينة تسمح لي بأن أستغور الأشياء، وأن أجعل اللغة تمتلكني، مع أني أضع لها الحدَّ في الإمتلاك. هذا التوتر بين القبول والرفض، والعراك مع اللغة وعناقها هو الذي يخلق القصيدة. هذه القصيدة، كما قلت، مترسّخة دائمًا في مكان، حتى لو لم أسَمِّ المكان فحدس المكان موجود في القصيدة، أي أين أمضي بها؟ هذا هو السؤال. أو أين تمضي بي القصيدة؟ مَنْ مِنَّا الذي يقرر جغرافية التشعير؟ جغرافية الكتابة بذاتها؟ كيف أرسم الحدود؟ كيف أحدِّد معالم مسائل شائكة. ولا شك أنّك تعاني نفس الشيء. أنا أحاول أن أكون مُخلصًا لهذا الفعل السيميائي. لا في اللغة فقط وإنما في تأثير اللغة على الشخْص الذي يكتب. هذا التبادل، أو هذا العناق هو ما يهمُّنِي.

• في علاقتك بالمكانِ في سان فرانسيسكو تحديدًا، تستعيد الآن بعض المقاهي، بعض الكراسي، وبعض الصور الخصوصية. ما الذي تَبَقَّى منها لديك من المرحلة التي عشتها قريبًا جدًّا من شعراء البِيْتنيك (Beatnik)؟

- طبعًا، أنت تدري، أن الذكرى مع الزمن تتقلّب، تحاول أن تكون شيئًا آخر، وبشكل واضح أقول إنك مثلًا عندما جلست على ذلك الكرسي الخاصّ في مقهى فيزوف أذكر جيدًا أن جاك كيرُواك (Kerouac) كان

يجلس على نفس الكرسي ويكتب روايته «على الطريق». وبعد موت كيرُواك بِسنوات كان هناك نوع من عالم النفس يجلس ويحلِّلك إذا أردتَ وجلست قبالته (ضاحكًا). هذه تقليعات الحركة؛ حركة البيتنيك في ذلك الزمن، ولكن الكرسي ما زال هناك طبعا. والآن هو فارغ وينتظر أي جسد يجلس فيه. ماذا يعني كل ذلك؟ لا أدري.. ولكن ما أعرفه أنَّ نوعًا من اللمعة الذهبية كان موجودًا آنذاك في الجو، وتحسّ به عندما تعيش ذلك الزمن. وأنا ما زلت أعيشه لأنني كلما أتيت إلى هذه المدينة تقابلني هذه الذكرى...

• **والمكتبة، مكتبة «سيتي لاَيْتس»...؟**

- المكتبة**!** مكتبة أضواء المدينة مشهورة جدًا، وكما رأيت فهي نوع من المزار، أي يأتي شعراء كثيرون وكتاب وناس عاديون أيضًا من العالم لكي يزوروا هذه المكتبة. طبعًا هي حصلت على هذه الشهرة وهذا الصيت بسبب ارتباطها بحركة البيتنيك. كما أن قصيدة «عواء» لِغينْسْبيرغ (Ginsberg) ما زالت تطبع كل سنة، أو كل سنتين، حتى الجيل الجديد ما زال معجبًا بها ويقرأها. هناك نهضة حقيقية الآن متعلقة بجاك كيرواك...

• الذي **كان يبدو هامشيًا في الماضي؟**

- بالضبط. إنه درس التاريخ. كان كيرواك هامشيًا كما كان يُعتبر نوعًا مًا مجنونًا. حتى كتبه طُبعت في وقتها من قِبَلِ عدّة محررين قطعوا أجزاء منها وقَوْلَبُوها

حسب ما يسمى رغبة الجمهور. لذلك يُعاد طبع هذه الكتب الآن بشكلها الأصلي الذي كانَ يَبدو آنذاك فوضويًا وغير مقبول... يبدو أن بعض الكتّاب في كل عصر يعتقدون أنفسهم الوحيدين الذين يعرفون ما هو الأدب. هؤلاء موجودون عندنا أيضًا، ولذلك فالآخر هامشي والثاني فوضوي والثالث مجنون إلخ... بينما هناك عقلاء قليلون (يضحك)، هذا هو الدرس الذي ينبغي أن نفهمه. نحن أيضًا نمرُّ بهذه الأوضاع.. أدبنا أيضًا يوجد فيه من سيأخذ حقَّه في يوم مّا.

• لماذا شعراء معيَّنُون في حركة البيتنكس كانُوا أكثر شهرة وانتشارًا بينما شعراء كبار من الحركة بقوا إلى حدٍّ ما في الظل مثل غريغوري كورصُو (Gregory Corso) مثلًا؟

- غينسبيرغ كان عبقريًا في تسويق ذاته. لو جالستَ غينسبيرغ لرأيت أنه ممكن جدًا أن يكون بقّالًا يهوديًا ممتازًا.. هذه كانت عقليته. غينسبيرغ حصل طبعًا على الشهرة الكبرى والمال الكثير.. بينما كُورْصُو بَرِيء بهذا المعنى، لأنّه مؤمن بالشعر على نحو خالص. يكاد يكون رومانسيًا.. هذا الإخلاص للشعر يمنعه من أن يُكرِّس تسعين في المائة من طاقته لتسويق هذا الشعر. والحقيقة أن غينسبيرغ من فَرْطِ حبِّه لِكُورْصُو كان يُحاربُ من أجله في المؤسسة. مثلًا المعركة الشهيرة التي حدثت في الصُّحف، في نيويورك تايمز إلخ.. لأن غينسبيرغ ألَحَّ، في الثمانينات، أن تُعطى جائزة بُولِيتْزَرْ

لغريغوري كورصُو، هذا بينما وقف شعراء مثل تَاوَرْ وسِمْسون إلى جانب اِمرأة تافهة.. ما زالت تافهة لا تُقرأ، لكنهم أعطوها جائزة بُولِيتْزَرْ. هذه إحدى المعارك الشهيرة لأنها تُظهر الزيف في المؤسسة الأدبية وسطوة الموظفين الذين لهم نظرة معينة للشعر. هذه المرأة تكتب قصائد عادية بالطريقة الكلاسيكية، ومن هنا فهي ليست متمردة، وتكتب عن الأثاث، والقطة.. وأشياء منزلية للطبقة المتوسطة. لا تُؤْذي أحدًا ولا تقول شيئًا في النهاية. بينما كورْصُو يُعتبر من أقوى من كتبوا بعاطفة غير أمريكية، بالعاطفة الإنسانية التي تذهب بعيدًا في حُبِّ الأشياء والعالم. أحَبَّ الشرق كثيرًا، كما كتب عن تأثره بالأدب البابلي والعربي. هذه الأشياء في الستينات والسبعينات كانت شبه ممنوعة بشكل غير رسمي. إذًا، فالمعارك كما ترى موجودة هنا أيضا.

بوبُ كوفْمان Bob Kaufman شاعر أسود من أحسن من أثّروا في كل الجيل، لكنَّه كان لا يبالي بالشهرة ويكره المعجبين، بَلْ قرر أن يصمت نهائيًا وألّا يتكلم بَعد موت جون كنيدي. كنتُ أجَالِسُه، من غير أن ينبس بكلمة، يكتفي بالنظر إليّ وحسب، كأنّما يتكلّم بالنظر. شعره مترجم إلى الفرنسية منذ زمن طويل، ويُسمَّى في باريس رامبو الأسود.

• كان لهذه الجماعة امتداد في طنجة، في الجسد الثقافي العربي، لكنه ظل خافتًا باستثناء التفاتة محمد شكري في بعض كتبه. من أين يأتي مصدر هذا

الصمت؟

- هذا ما لا علم لي به، هذه الحركة الكبيرة تركزت، كما قلتَ، في طنجة بوجه خاصّ. ثمة أبيات شعرية عن هذه المسألة في قصيدة ترجمتها ونُشرت في مجلة «الكرمل».

أولًا: عندما رأى بول بولز طنجة في الثلاثينات، قال سأعود إليها. وهذا معناه أن هناك أماكن قليلة في العالم تشعر بأنك وُلدت من أجلها، ومن أجل أن تعيش فيها وطنجة كانت مصير هذا الرجل. بعد ذلك جاء إلى طنجة كاتب أكثر تطرفًا وجنونًا من بول بولز، وهو ويليام بُورّاوْز، كان مدمنًا على الكيف والمخدرات. أحَسَّ أن مكانًا مثل طنجة، هو الجنة إذا ما قُورن بأمريكا وبجحيمها المليء بالرقابة على السلوك. هناك نوع من المبالغة طبعًا عند هؤلاء لأنهم من الغرب. ولكن المثير بالنسبة إليّ هو أن أقرأهم وأنتبه كيف يرون إلى بلدك المغرب. هناك عشرات الكتب، ولديَّ ما يقارب عشرين كتابًا عن هؤلاء الكتاب خصوصا بُورّاوْز وبولز، وقد انطوت على أعمال كتّاب مغاربة. معلوم أن بولز ترجم الكثير من الكتابات الشفوية للمرابط والشرادي وغيرهما، وقد نالوا شهرة إذ كنت أقرأ لهم حتى في العراق في المجلات الأمريكية. كان بول بولز ينشر منذ الستينات لهؤلاء، منهم أحمد اليعقوبي الذي كان رسّامًا أيضًا. رسوماته ما زالت إلى الآن ترسم كمَارْكة مسجلة لمطبوعات ناشر كبير جدًا اِسمه «إكوبريس». بول بولز

كتب في سيرته الكبيرة يحكي عن كل هذه الأشياء، وعن علاقاته بهؤلاء الكتاب. ومعنى ذلك أنَّه قَدَّمهم إلى الإنكليزية، إلى الغرب. مثلًا أنَّى توجَّهْتَ في أوروبا، خصوصا ألمانيا، تسمع عن المرابط. ومن يقرأ الأدب يعرف من هو المرابط. في بريطانيا أواسط السبعينات تَمَّ تقديم مسرحية للمرابط في ال«بِي بي سِي» (BBC). هو لم يكتب مَسْرحية في حياته، فالأمر يتعلّق بنصٍّ لبول بولز، المسألة كلها ترتبط ببول بولز الذي يعتبر من أعظم من أثرى اللغة الإنكليزية. لكلًّ ما يَكتبه قيمة خاصَّة، أي أنه ليس كاتبًا عاديًا، إنه مثل صامويل بيكِيتْ. صامويل بيكِيتْ هو النثر الإنكليزي في قوته. بول بولز من أنقى من يكتبون الجملة الصلدة التي ليست فيها ثغرة واحدة من حيث الإيقاع، ومن حيث المنطق. هذه قوته. المرابط يقول بالعامية المغربية أشياء عادية، لو نشرت كما هي في الأصل لما كانت لها أي قيمة. مجرد حكواتي. لاَّ تختلف حكاياته عن الحكايات المتداولة في المغرب. إنْ نجلس في المقهى لمساء واحد بغاية جَمْعِ ما يُقال فإنّنا نحصل على كتاب كامل. فمثلًا لما رأيتُ كتاب «حياة مليئة بالثقوب» للشرادي (العربي العياشي) هُنا في المكتبات، بطبعة مجلدة مع صورة بالملابس المغربية مثل البُرنُس، بَدَا لي أنه حكاية عادية جدًّا، لكنها تُصبح بفضل لغة بول بولز غير العادية على الإطلاق شيئًا آخر.

هذا الرجل مات كما سمعت قبل سنة أو سنتين، كان

يعيش في سان فرانسيسكو. ذات يوم ذهبت إلى مكتبة صغيرة تشتغل فيها شاعرة أمريكية أعرفها، ووجدت كتابًا له حديث الصدور بعنوان «العاشق الغيور». هي من اشتغل عليه بدل بول بولز. يبدو هذا الرجل كأنّه قفز من سفينة جاءت به إلى أمريكا فمكث فيها، يعيش في شقة صغيرة كما حكوا لي عنه. حكت لي الشاعرة ذلك، له حديقة يجلس فيها للتأمل. كان (يضحك) خائِفًا، بولز يقول هذا، في المغرب سيُعَاقِبُونَه عندما يقرأون الكتاب مترجمًا إلى الفرنسية ولكن أعتقد شخصيًا أنه صارت له أوهام غريبة. كتاب «العاشق الغيور» لم ينجح، لأن لمسة بول بولز كانت مفقودة. هي ذي القصة. والحركة مهمّة جدًا تستحق الكتابة عنها بالعربية، وقد وجدت مقالًا في مجلة لحسن بحراوي، عن هذا الموضوع، فيه جهد واضح ومعلومات رائعة، ولأول مرة يتم الحديث مع المرابط عن هذه المسألة. وهذا جانب مهم أيضًا.

• **أصدر حسن بحراوي كتيبًا مؤخرًا اسمه «حلقة رواة طنجة».**

- قرأت ما أنجزه بحراوي. وهو عمل جيد.

• **كنت أجريتُ حوارًا أيضًا مع محمد المرابط حول تجربته وكتابته.**

- هذا مهم جدًا ينبغي الاستفاضة فيه.

• **لنعد إلى شعرك، سركون، بلا شك تعتبر من أهم الأصوات التي جذّرت وطَوّرت قصيدة النثر في الشعر**

العربي المعاصر. أين يبدو لك، أو أين يكمن مصدر القوة في هذه التجربة الشعرية؟ أنت تعتبر قصيدة النثر لحظة رفيعة في الشعر العربي.

- ما في ذلك شك، أنا ما زلت أبحث.. ما زلت أعثر على أشياء كل يوم. الاختبارية هي كلمة السِّر، أي أن الحقائق اللانهائية موجودة مبطّنة في اللغة نفسها، ولكن الشاعر أو الأجيال الشعرية، لأنني أرى في النهاية أجيالًا معينة تلقي بدلوها في هذه البئر، إذا استمرت وأخلصت، فإنّها بشكل جمعي ستكتشف. هي ذي ضربة النرد في الشعر. تغامر بكل شيء، لا بالجزء، ليست المسألة جزئية، أنا أكتب وما زلت بالوزن، لكن الفكرة ليست الوزن أو النثر. صحيح، عندما كنا شبانًا أردنا أن نكسِّر أصنامًا معينة، لا بد من ذلك. وأنا أتوقَّع من الجيل الآتي أن يكسِّر أصنامنا إذا استطاع. هذه القدرة هي التي كان يسميها جون كِيتسْ أثناء حديثِه عن شكسبير بالقدرة السالبة. كيتس من فرط اِنْذِهَالِه بسطوة شكسبير لم يعرف أن يفسِّر هذه السطوة إلا بتعبير القدرة السالبة. تستطيع كشاعر، من فرط اهتمامك الكامن بالمادة التي تتداولها بقدرتك، أن تَنْصَبَّ في تلك المادة كعقل وكمخيلة. عندما تكون متقولبًا مع هذه المادة.. مع اللغة، مع الشعر ذاته، فلا بُدَّ سيميائيًا أن يظهر شيء خارق، لا بد.. المسألة هكذا، أي أنَّك لن تجد الخارق إلا إذا عقدت اتفاقًا مع فاوست. الشعر لا يمكن أن يُعقلن. وكل شاعر يأتي بنظرية يعرف جيدًا أن هذه

النظرية مؤقتة. انظر إلى التاريخ، تاريخ شعرنا، هناك نظريات، غير أنَّها لا يمكن أن تدوم، لأنّ النظرية إذا قامت لا بدّ أن تنهار. الشعر لا يتوقف. إنّه ديالكتيك مُستمر وحركة مستمرة. وهذه القدرة السالبة هي وحدها التي تستطيع أن تكتب الأشياء، إذ لا يمكن أنْ نُجبِرَ الشعر على أن يكون شيئًا مُعيَّنًا. ذات يوم سيأتي جيلٌ آخر يقول إنَّ الوزن لم يُسْتَنْفَدْ. لا شيء يُستنفدُ في الشعر، وهكذا يُحاول أن يجد الزوايا الخفية التي لم يَمْسَسْهَا شاعر في صَنْعةِ الوزن كما أتخيّل، بينما الآن استهلك الشعر العربي الوزن كثيرًا ولكنّه لم يمس حرية من الوزن، أي الكتابة من دون وزن. لذلك تبدو مغامرة الشعر بالنسبة لي، وللكثيرين من هذا الجيل جَديرة بالتأمل، وسنمضي بها إلى النهاية.

أجد الآن - وخصوصًا في السنوات الأخيرة - أن هذه اللغة العجيبة تجعلني أمضي إلى أماكن مجهولة وأستكشف. نحن في النهاية مجرد مستكشفين أن ليس هناك شيء نهائي. رُبَّما كتبت قصيدة مختلفة غدًا. أنا لا أومِنُ بقوانين معينة. أومِنُ بالصَّنعة كثيرًا وَلكنَّني أومن أيضًا بأن شعر اللغة العربية له أصول عتيقة جدًا. أحاول، بالنسبة لحالتي، أن أجد الإيقاعات الأساسية للغة العربية، لذلك أهتم كثيرًا بالترجمة؛ الترجمة كفن وليس كمهمة.. والحديث يطول في هذا الشأن.

• ألا تشعر، في أفق وامتدادات هذه المغامرة الشعرية في قصيدة النثر أحيانًا، بنوع من الفَرملة مثلًا

والانحباس الذي يحتاج إلى أنواع من رافعات معينة، وديناميات معينة، كالسفر مثلًا، تَغَيُّر الأمكنة، الانفتاح على أشكال التعبير الفني والجمالي الأخرى وَما شابه ذلك ممَّا يُمكن أن يعطي لتجربة قصيدة النثر نوافذ جديدة، مسالك جديدة وإمكانات ثرية للتعبير وتجاوز مثل هذه العثرات أو الفرامل؟

- أنا مؤمن بهذا، ومُؤمن بأنَّ التلاحُم مع اللُّغات الأخرى، وبهذا المعنى مع الأماكن الأخرى، سواء أكانت معنوية، أو جغرافية.. مُهمٌّ جدًّا. اللغة العربية كانت حتّى الثمانينات لا تزال حبيسة، بمعنى أن الشعراء الذين كانوا يتكلّفون بإطلاق سراحها في العالم كانوا بِمَنْأى عن المغامرة، أو كانوا يخافون إطلاق سراح اللغة العربية بالمعنى الإيجابي وليس السلبي. منذُ السبعينات إلى الآن، ظهرت نصوص كثيرة، طوَّرت وخلقت لغة جديدة وجديرة بالتأريخ. والآن، حيث تقف القصيدة العربية حقًّا؛ القصيدة التي نتكلّم عنها الآن بشكل خاصّ، والتي لا تتقيّد بقوانين مسبقة وتخلق قوانينها الجديدة، لها طموحات في المجهول. الآن، في هذه اللحظة، أعتقد مع بداية الألفية الثالثة أن الشعر العربي سيقوم بوثبة نوعية. العلامات موجودة. النصوص التي تظهر الآن، كثيرٌ منها فائض، ومِنْ هذا الفيض نُصوص قليلة ستبقى. هذه النصوص ستكون تأسيسية. لذلك أعتقد أن ما يُسَمَّى قصيدة النثر، وهي تسمية لا أقبلها لأنها خطأ، هي القصيدة التي ستَخْلُق تصوُّرًا جديدًا

للشعر.

يبدو أنَّ هناك عقبات دائمًا في وجه الحديث عندما نصل إلى هذه النقطة، لذلك سأتخلّص بسرعة شديدة من تعريفات معينة. قصيدة النثر هي القصيدة التي كتبها بودلير، غير مقطعة. وللحقيقة هي نوع من الأمثولة. ثمة إدغار ألن بُو (E. A. Poe) قبله طبعًا، ومعلوم أن بودلير هو من ترجم إدغار ألن بُو. بودلير هو الذي كتب قصيدة نثر حرة في حياته. هذه القصائد يُسميها قصائد بِالنثر، مُجرد حكايات على طريقة إدغار ألن بُو. لذلك أخطأ إخواننا اللُّبنانيون كثيرًا منذ الأساس الأول. وُولْت وِيثمان (Walt Whitman) هو أب الشعر الحُرّ؛ مقَطّع وإيقاعي وشعر حقيقي من دون أوزان. ولكنه موزون أكثر من الشعر الموزون. وهذا هو اتجاهنا. القصيدة العربية التي نسمًيها قصيدة النثر هي قصيدة مكتوبة على أصول الشعر الموزون في العالم. مقطعة كما لو أنها موزونة، لأن الوزن في النهاية هو هذا. عندما تقول للقارئ أنا اخترت هذا الوزن وهذا التقطيع، أريد منك - رجاءً - أن تقرأني هكذا. بهذه الطريقة تحبس القارئ في قوالب وتأمره بأن يقرأك هكذا. هذه ليست قصيدة نثر. قصيدة النثر ليس فيها أي أمر وليس فيها أي إرشادات، لأنَّها تذهب كأي قصة أو مقال ولا تستثمر النِّصفَ الأبيضَ مِن السَّطر. عندما ترى ذلك الجزء الأبيض من الصفحة فأنت تقرأ الجهة الثانية من القصيدة، وتعرف روحية الشاعر من طريقة

تقطيعه للغة، ومدى رهافة حسّه تجاه اللغة، وتجاه الشكل. لهذه القصيدة شكل إذًا، ولكن الشاعر الرديء لن يعرف هذه الأشياء. فالشاعر العادي الذي ليست له ثقافة معمقة بهذا الشعر يعتقد أن أيّ تقطيع مُوفّق. أنا أحِبُّ محمد الماغوط. ولكن محمد الماغوط جاهل شعريًا بشكل كامل بهذا المعنى الذي نتحدَّث عنه، أنا آسف، لأنّ له أشياء جميلة، روحية نادرة.. رومانسية إلخ. وأكثر شعراء ذلك الجيل لم يكن لهم حِسٌّ مرهف بهذه المسألة. ولا بُدَّ من التشديد - هنا - على كلمة مرهف. أعْتَقِد أن هناك شعراء الآن لهم وعي بهذه المسائل. وهذِه المسائل في النهاية هي المهمة. هي التي ستقرر اتجاه الشعر.

• في تجربتك الشعرية تحديدًا كيف تفتح نوافذ قصيدتك على أشكال التعبير الأخرى، وعلى أمكنة العالم؟

- إنني أكتب ببطء شديد ولا أستعجل النتائج. هذا ليس نوعًا من التفاخر على الإطلاق، هو نوع من الرذيلة التي أحاول أن أجعل منها فضيلة (يضحك). في تجربة الكتابة ببطء، أجد عبر السنين، أشياء تعترضني وأتركها تتخمَّر. هذا التَّخمر هو السِّر عندي في إيجاد الثغرات في القصيدة بين الكلمات، التفاصيل الدقيقة، العلاقات. القصيدة عندي هي خريطة من العلائق بين الكلمات الموجودة على هذه الصفحة. هذه العلائق تكون في النهاية نوعًا من الطاقة التي تُدوَّن في هذا الشكل. كُلّ

قصيدة في النهاية هي، إذًا، عالم يكاد يكون كاملًا. وإذا لم يكتمل أتركه كما هو إلى أن أجِدَ العلامات التي تقودني بطريقة سرية وغير منطقية على الإطلاق. ليس في الشعر منطق، ولكن ما يمكن أن أسميه غياب المنطق هو نوع من السعي أيضًا إلى إيجاد الأشياء المتكاملة؛ أي هذه العلاقات بين المُسَمَّيات.. بين الأماكن الحسية والأماكن الباطنة أو الأحاسيس.. سمِّها ما شئت. هي في النهاية ما يؤلف حدْسي أنا ويحمل صوتي، وفي النهاية بَصْمَتك أنت كشاعر: حسن نجمي، تريد أن تكون هناك.. ولكن هذا لا يمكن بالتوقيع وإنّما يأتي هكذا.. بالطرق السِّرية. وفي النهاية إذا لم يكن صوتك هناك هو الصوت الذي تعرفه فأنت لن تقبل بأن تنشر القصيدة. تنتظر إلى أن يأتي ذلك الصوت.. إلى أن تقول:

هذه قصيدتي.. هذا أنا.

• **هل يمكن لسركون أن يُقَدِّم، بهذا المعنى الذي تحدثَ عنه قبل قليل، الملامح الأساسية لِمُخْتبره الشعري؟ طقوس الكتابة؟ كيف تنهض القصيدة؟ كيف تنبثق؟ هل تأتي من كلمة؟ مِن صورة؟ من صوت؟ من حسّ معيَّن؟ من فكرة عابرة؟ من أين تأتي وتنبثق هذه الوَمْضة الجميلة؟**

- ربما من كل الأشياء التي ذكرتها، ليس معًا ولكن على حِدة. أحيانًا لا تدري على الإطلاق من أين جاءت القصيدة. أحيانًا تأتيك القصيدة وأنت لا تريد أن تكتب أصلًا. وأحيانًا أخرى، تَسْتَمِيتُ لكي تكتب بيتًا ولا

تستطيع. لماذا؟ لا أدري. يمكن طبعًا أن أقَدِّم تفاسير كثيرة ولكن أعرف مقدَّمًا أنَّها كلُّها خاطئة. هذا هو الحسّ، يا أخي، الذي يكاد يكون جينيًا، ربَّما أبَالغ ولكنّني أحس أحيانًا بأن شطحات طويلة المدى في الروح، في الأعماق ضرورية جدًّا لكي تُهيِّئ الأرضية لكتابة القصيدة. لذلك أنا شخص لَيْلي. لَيْلي بالمعنَى الذي يكفّ فيه اللّيل عن أن يكون وقتًا فقط، إذ ثمة أيضًا الليل الباطني الذي أصطاد فيه، وكأي صيَّاد في قارب، أتيه إلى أن أجد. السمكة توجد دومًا في الأعماق. لكن مثل العجوز سانتياغو في «الشيخ والبحر» لهمنغواي، عليك أن تصطاد السمكة الحقيقية، وليس أي سمكة في البحر. السمكة التي هي جديرة بالمجازفة وبالموت أيضًا.

• هل تكتب هذه القصيدة كتابة جسدية أم تجلس لتكتب على ورق ومنضدة؟

- أنا عادة أستلقي، لا أدري لماذا. لكأنّما أحاول أن ينصبَّ كل شيء في الرأس. ولذلك في حالة الإِمتداد الأفقي أعتقد أن هُناكَ نوعًا من الإمكانية في أنْ ترتفع قليلًا عن الأرض. أنا طبعًا قرأت أشياء كثيرة عند ميرسيا إلْيادْ: تاريخ الأديان، وَالطّاوْ، والصينيين الذين كانوا يحاولون أن يُطيلوا الحياة ويعمِّقوا المُخَيلة بأن يُعلِّقوا أنفسهم بالمقلوب مثلًا. لأنَّ الْمني، كما يقول الصينيون القدامى، ينبغي أن ينزل إلى الدماغ. ففي الدماغ جِبالٌ وأودية. هذه فكرة طاويَّة تقول بتعميق

الروحانية الموجودة في المخ بشكل فيزيائي، هذا بعيد، طبعًا، عن حديثنا. سأعود إلى مسألة الوجود الفيزيقي، فكتابة الشعر عندي هي نوع من الطقوس؛ طقوس متكاملة. نوعٌ من محاولة النَّسْج الباطني للأحاسيس التي تكاد تكون كلامًا.

القصيدة التي سأريك الآن - وهي من أحدث قصائدي - تحاول أن تتحدَّث بلغة بين الوضوح والغموض. لغة تستميت لتقول الأشياء بوضوح مطلق، فإذا بها في وسط هذه المحاولة تستحيل إلى انذهَالٍ لفظي، لأن الأحاسيس أو الحدوس الموجودة في هذه القصيدة، والتي تسعى إلى خلقها وإيضاحها، هي من فرط العمق، بحيث تفضل اللغة أن تعبِّر عنها بالتنصُّل مِنْ مُهِمَّة الإيضاح. لِلُّغة العربية، مُقَارنة مع اللغات الأخرى التي أعتبر الإنكليزية مثالِها الأكبر، صفات شعرية وصفات صوتية أكثر عمقًا من اللغة الإنكليزية. أتحَمَّلُ مسؤوليتي في هذا القول، لأنَّ الشعر الأمريكي والإنكليزي والشعر العالمي بمطلقه باللغة الإنكليزية ليست فيه إيقاعات بهذا العمق. هناك إيقاعات عميقة في الشعر العربي. أنا الآن في مغامرة - لديَّ كتاب مُنتَهٍ - سيطبع هذه السنة أو السنة المقبلة إن شاء الله - أقدم هذا الكتاب بهذا المعنى، وسنرى طبعًا إذا كانَ استجابة لذلك أو لا.

• **تلِحُّ كثيرًا على مسألة اللغة في الكتابة الشعرية وهذه مسألة أساسية وبَدَهية أيضًا، لكن في تجربتك**

ما يمكن أن نعتبره منطقة ظِل لغوية أساسية. فاللغة العربية ليست هي لغتك الأم وإنّما اللغة الآشورية، كيف إذًا تتعايش اللُّغتان؟ كيف تقيم هذه العلاقة الخاصة بين البُعدين اللغويين في تجربتك، وفي وجودك، وفي كيانك وفي مُتَخَيَّلِك؟

- اللغة العربية لم تأتِ من اللّامكان. لِلُّغة العربية أصول أعمق من بدء الإسلام. كانت هناك لغة عربية كأي لغة أخرى. لم تكن الصَّحراء ممتدة إلى ما لا نهاية. للغة جذور وأصول في تربة. في هذه المنطقة؛ منطقة الشرق الأوسط، هناك حضارات عميقة تمتد عشرات الآلاف من السنين، ومنها اللغة السُّومَرية التي هي اللغة الأولى التي نعرفها في العالم. وهي لغة كاملة. منها فروع امتدت كالأكادية التي صارت اللغة الآرامية القديمة والجديدة والتي تسمى البابلية الجديدة، وكُلها صَبَّت في النهاية في اللغة الآشورية منذ آلاف السنين، ثلاثة أو أربعة آلاف سنة قبل الميلاد. اللغة العربية أتَت من هذه الأصول، وَإلى الآن سبعون في المائة، أو ربَّما أكثر من ألفاظ اللغة العربية لها أصول أرامية. علماء اللغة يقولون هذا، وهو موجود في الكتب، كلمة شَمس، مثلًا، أصلها شِمْشة، الفرق في التحريف الصوتي، مئات بل آلاف الكلمات بهذه الأصول، هذه المسألة تحدثتُ عنها عدة مرات. لذلك أشعر بأن هذه اللغات التي كانت تحتضر عندما جاءت اللغة العربية، امتصتها هذه اللغة بكل ثورتها مثل إسْفَنْجَةٍ عملاقة. كانت هذه اللغات

تأثرت أيضًا بلغات سَنَسكريتية ولغات الهند والصين وغيرها من الحضارات المتشعبة والمتداخلة، لذلك فاللغة العربية هي وريثة كل هذه الحضارات، كل الأنسجة اللغوية وأنظمة النحو والصرف والتعقيدات المُذَهِلة التي ما زالت موجودة في اللغة العربية. واللغة العربية الحديثة التي نستعملها في الصحافة والكتب ليست إلّا جزءًا يسيرًا جدًا من هذه اللغة. وعَودًا إلى السؤال المهم الذي طرحته، أقول: نعم أحس بهذا، وأحسُّ بأن تجاربي أيضا جزء من هذه الحركة. إنّها تصُبُّ في تاريخ هذا التطور والاِنصهار والتداخل، والآشورية خلفيتي؛ وهي لغة جميلة جدًّا، أبكي أحيانًا لأنّها تموت، وأراها تحتضر أمامي. إنّ موت اللغة شيء مذهل. أكبر جنازة في التاريخ هي أن تموت لغة. أحيانًا كثيرة أجد نفسي أفكر بكلمات وتعابير تأتيني من الطفولة، هي في الأصل بالآشورية. كيف أعبِّر عنها باللغة العربية؟ كيف أجد هذا التركيب الذي يقول أشياء فكرت فيها بلغةٍ أخرى؟ في شعري تراكيب معينة، هي نوع من التلاحم بين شكلين من التعبير، خصوصًا في قصائدي الأولى.

وبالمناسبة لدي كتاب كامل لم يُنشر، يَضُمُّ قصائدي الأولى. فما نشرته أشياء متأخرة كثيرًا. كنت أنشر عندما كان عمري أربعَ عشرة سنة. لذلك عندي دفاتر قديمة وجدتها في الأردن لَمَّا أتى بها أهلي من بغداد. قبل ثلاث سنوات ذهبت إلى الأردن لأزور أهلي الذين

جاءوا من العراق وكانت زوجة أخي قد جاءت بآخر صندوق من أوراقي. فتحتُ صندوق باندورا (يضحك)، وجدت فيه ستة أو سبعة دفاتر من شعري الأول، بدءًا من سنة ١٩٦١. كانت هذه الصفحات حين تصفحتها كأنَّها كتب سحرية. رأيتُ نفسي أحبو. رأيتُ نفسي في بداياتي. ما أفظع، يا أخي، أن يرى الشاعر فجأةً بداياته كلها. بكلّ عنفوانها وبساطتها وسَذاجتها. محاولات طفل يحبو فجأة يقف على قدميه. يتسلق الأشجار، يرى القمر. تجربة مذهلة، والله! لا أريد أن أبْدو عاطفيًا بشكل زائد. أكثر هذه القصائد غير منشور. ربما هناك قصائد منشورة هنا وهناك، ولكن أكثر من ثلاث مئة قصيدة غير منشورة. ما زلت أتردَّد في اختيار بعض هذه القصائد، لأنّها البدايات الحقيقية. الكتاب الذي نشرته: «الوصول إلى مدينة أين» فِيه قصائد من أواخر الستينات والسبعينات وحتى الثمانينات. ومن ثم كل هذه القصائد وغيرها الموجودة في الجرائد والمجلات لم أجمعها بعد. وقد بدأت أفكر جدّيًا في إِنتخاب مختارات من قصائدي الأولى، وأن أنشر صورتي في الكتاب وعلى عيني نوع من العصابة لكي لا أرى (يضحك بصوت عال). أن أفاجأ بهذه المخلفات تجربة كانت رهيبة. والأوراق اقترنت بمناسبة حزينة جدًا، لأن أهلي خرجوا من العراق. لم يبق لنا بيت ولا أهل نحن الذين نعتبر آشوريين. ومن هم الآشوريون؟ بشر من أهل العراق الأوائل، وهذه تجربة موجودة في شعري،

لأنّها تجربة كبيرة. الاجتثاث! كيف يحدث؟ كيف يفعل التاريخ فعله؟ كِتَابي معنيٌّ بهذا الأمر. من البداية إلى الآن، من العراق والعالم وأمريكا، لأن هذه الأقطاب هي التي قرَّرت مصيري. أنا عشت بينها، لذلك من واجبي، إذا كنت صادقًا، أن أعبِّرَ عَنْ هذه التجربة.

• سركون.. كيف تقرأ الشعر الآخر؟ في القصيدة العربية وفي القصيدة الإنسانية. ما هي نوعية الجسور التي تمدُّها مع مرجعيات معينة؟ مع هذه الخمرة الكونية؟

- كثيرة جدًّا. أنا أتوغَّل في الشعر العالمي، خصوصًا الشعر القديم والشعر الصيني والياباني والسنسكريتي، وشعر الشرق الذي لم نقرأه حقًّا. وحتى إذا كان الشعر الذي نقرأه مكتوبًا باللغة الإنكليزية لا يهمني لأنّني في هذه المرحلة بدأت أرى العظام في أي شعر أقرأه، لذلك هذا اللبوس لا يهم على الإطلاق، لدي كتاب الآن وهو مُوشك على الصدور كتاب ضخم بكل معنى الكلمة؛ جسدًا وطموحًا. وعُنوانه أيضًا ثابت: رَقائِمُ لروحِ الكون. هذا الكتاب مبني على فكرة الجسور، منذ أول إنسان تطلّع إلى القمر أو الشمس في باب كَهْفِه، وأطلَقَ نوعًا من التعبير سواء كان صوتًا أو كلامًا أو أي شيء آخر أو كان شِعْرًا، الكتاب يبدأ من مرثية بقلم شاعر مشهور من جيكور في العراق. وهي عن خراب جيكور، مرثية أعتبرها ما زالت سارية على وضعنا الآن بكل إنسانية. بادئًا من هناك، يمضي الكتاب شعريًا إلى الآن. من هناك

إلى سَافُو (Sapho) إلى اليونان، إلى الصينيين، إلى شعراء الهايكو خصوصًا، باشُو (Bashô)، إلى شكسبير، إلى شيلّي Shelley وشعراء الحركة الرومانسية. وكلها نماذج مختارة بدقة، بحيث يؤلف هذا الكتاب صوتًا شعريًا واحدًا، وكأنما هؤلاء الشعراء كانوا على اتفاق في ما بينهم على أن يَقُولُوا شيئًا كبيرًا جدًّا. لذلك فالكتاب - في النهاية - هو نوع من القصيدة الواحدة بأصوات مئات الشعراء. هذه هي فكرة الكتاب. أنجزت مقدمة لتفسير ذلك. كلمة الرقائم في العنوان تأتي طبعًا من الرقائم البابلية التي كان يَسُكُّ فيها الشاعر في الطين وفي الصلصال كلماته. وإذا ببعث هذه القصائد يَصل إلينا في هذا العصر. لذلك فالفكرة الأصلية، من جهة أخرى، هي أنّنا نلقي بقصائدنا كأنّها رقائم في المجهول بحيث لا ندري إلى من ستصل في يوم مّا، في أي عصر. هناك شعراء.. وقصائد تغيب عن الوعي البشري لسنوات وأجيال لِمئات وآلاف السنين ثم تُكتَشَف لسبب مًا، لأنّها تلمس وترًا خاصًا في تلك المرحلة. لذلك هناك شعراء يكتبون لعصر آخر، أو ربّما يكتبون لعصرهم، لكنّهم سيلمسون قلب عصر آخر. هي ذي الفكرة في علاقتها بسُؤالك عن الجسور بين الثقافات.

• مثل هذا العمل الباذخ من الحفر في الجسد الشعري الإنساني عبر التاريخ، وعبر الجغرافيات الشعرية المختلفة، هل ينبثق من إحساس بعجز التجربة الذاتية عن امتلاك العالم والتعبير عنه كما

ينبغي أن نعبِّر، أم على العكس يأتي - ربما - من محاولة لتجذير التجربة؟

- الفكرة هي أنَّ التعبير عن العالم وعن تجربة المجيء إلى هذا العالم والذهاب عنه تأخذ أشكالًا كثيرة من التصور والتعبير. لذلك ثمة من يقول إن الشعر في النهاية هو مجرد هذا الشكل وليس شكلًا آخر. الترجمة بالنسبة إليّ - اسمح لي أن أعبّر عن هذا الجزء من التجربة - هي أيضًا نوع من الشعر. وأنا لا أتقيّد بنظريات الترجمة الموجودة والمتاحة في الدراسات الحديثة. ترجمة الشعر، خصوصًا كمهمة، تكمل مهمة الشاعر التي هي أساسًا أن يخلق قصائد تعبّر عن مرورها في هذا العالم. الترجمة شيء آخر أيضًا، فأنا لا أترجم، أنا أحاول أن أخلق نصًا مبنيًا على هذا النص الذي أترجمه بأقصى ما يمكن من الأمانة. ما هي الأمانة - في النهاية - شعريًا؟ الأمانة هي أن تكون أمينًا للمعنى ولقوة النص على الإقناع. لذلك ينبغي أن يكون النص مُقنعًا باللغة العربية، وأحيانا لا يهمني النص بهذا المعنى، لذلك أنا حرّ في الابتعاد عنه، ولكنّني كشاعر أجازف بواسطة هذا النص وسياقاته، بلغتي، أجازف مع احترامي الشديد للشاعر الأصلي ومع محبتي له. هذه التصورات موجودة عند كتّاب كثيرين خصوصًا جورج ستَائنر في كتابه الشهير «بعد بابل».. باختصار شديد، بعد بابل تَبلبلت اللغات، لذلك ترى نظرية الترجمة أن الشاعر الذي يترجم نصًا قديمًا يحاول أنْ يجد فيه

صَدى تلك اللغة الأولى قبل أن تَتَبَلبل. هذه الطريقة هي التي أعمل بها عندما أترجم هؤلاء الشعراء. عند جوسْواف ميلوش الشاعر البُولوني قصيدة ترجمتها ونشرتها في جريدة «الحياة». في إحدى زياراته للندن أعطيتها له وفرح بها كثيرًا. تحكي هذه القصيدة عن شعراء، عن جيش من الشعراء عبر التاريخ. أحدهم يلعن الآخر ويحسده، وبعضهم يريد أن يقتل المنافس، ولكن في الوقت نفسه هؤلاء الشعراء يحبون بعضهم ويعرفون أنهم كلهم مجندون في مهمة لا تنتهي إلى الأبد (يضحك). قصيدة مذهلة وعظيمة. هذه الفكرة تقاربُ فكرة الكتاب أيضًا، وهي موجودة فيه ومضمرة في ثناياه.

• **هذه الورشة أيضا، سركون، التي تفتحها بالحفر في المتن الشعري الإنساني، وبالترجمة، إضافة إلى كتابة القصيدة، فيها نوع من الدفاع عن شعر معيّن، عن خيار شعري معين، وفيها محاولة ربَّما لإقناع الآخرين بهذا الخيار الشعري، أليس كذلك؟**

- تمامًا، لأن الشعر في النهاية نوع من خلق معرفة معيَّنة. المعرفة الشعرية تختلف عن المعرفة العلمية أو الأثرية. المعرفة الشعرية مرتبطة إنسانيًا بالتعبير عن مسيرة تاريخنا، مسيرة لفظية على مستوى الأعماق وليس المسيرة التي فوق الأرض. هناك مستويات: الجيش يمشي على قشرة الأرض عبر التاريخ، انطلاقًا من حروب وانتكاسات ومآسٍ ومذابح وقصص

وصحافة وأخبار. هذا مستوى. ثمة أيضا المستوى التحتي. دَعْنا نفكر أن تحت هذه القشرة قشرة أخرى. هذا هو مستوى الشاعر. الشاعر هنا يمشي ويرى الخطى، يرى الجنود جُنْدِيًا جنديًا ويُسمِّيهم، يعرف المسيرة، لأنه يرى النهاية قبل أن يفكر في البداية. هذا هو الحدس الشعري الكبير عند الشعراء العظام. لذلك عندما نقرأ شاعرًا عظيمًا نُحِسُّ بكلِّ هذا من دون أن نعرف كيف نقوله. في هذا السياق، أنا مهتم جدًّا بشعر العالم لأنّني أعرف أننا جميعًا في القارب نفسه.

• يبدو واضحًا أيضًا من خلال خيارك الشعري الجمالي الإلحاح على هذه الضرورة التي تربط بين التجربة الشعرية والتجربة الثقافية أيضًا. هل لأن سركون جاء من مكان يختلط فيه الشعري والثقافي عبر تاريخ وحضارة معينين أم أن سيرورة التجربة في الحياة والأمكنة قادته إلى هذا التوافق بين الثقافي والشعري؟

- وجهتان نظريتان موجودتان في هذه العملية. أنا مهتم جدًّا بالعلم، كنتُ في فتراتٍ مهتمًا بعلم الفضاء وبأنواع المعرفة وبالقواميس والمعاجم والموسوعات، وما زلت مذهولًا بهذه الأشياء لأنّها مليئة بالأسرار. أحد مشروعاتي الكبرى، التي أشتغل عليها منذ الأبد ورُبَّما لن أنهيها أبدًا لكنّني موغل فيها، كتابٌ عن جلجامش.

جلجامش كُتبت عنه مئات الكتب. آخر الكتب التي حَصَلْتُ عليها هي نوع من الموسوعة الجلجامشية،

ولديّ رفوف كاملة عن ملحمة جلجامش، لديّ روايات أمريكية كاملة كُتبت عن ملحمة جلجامش. لذلك ما نعرفه بالعربية عن جلجامش شيء هزيل، يكاد يكون مُبْكيًا من فرط الفرق، صدِّقني، ما زالت هذه الملحمة، من بين كل كتب الشرق، تذهل العالم كله، هناك أوبِّرات وباليِهَات بُنيت على ملحمة جلجامش، ولا يَمُرُّ شهر من دون أن يظهر شيء جديد عنها في مجلات وكتب، وفي عوالم كالموسيقى والرسم. هذه الشخصية العجيبة هي من آخر الكشوفات، وهذا شيء يذهلني إلى درجة لا أعرف معها كيف أعرِّف أهلي بهذه الاكتشافات، لأنّها تحتاج إلى طاقة لا تصدّق. ملحمة جلجامش كتاب مشهور بقلم الفيلسوف الإسباني دي سَانْتِلاَنا مع عالمة ألمانية. كتاب مُهم يُفسِّر جلجامش بطريقة لن تخطر نهائيًا على بال أحَد. وهي أن هذه الملحمة عن النجوم. السُّومَريون كانوا سادة الفضاء. تعرف أن أكثر الكواكب ما زال يحمل أسماء سومرية، أخذها في ما بعد الفلكيون العرب. لذلك كثيرٌ من الكواكب ما زالت تُسَمَّى بأسماء سومرية وعربية. لا أريد أن أتوغَّل في هذا الموضوع، ولكن ملحمة جلجامش لها أبعاد لا تصدَّق وهِي أبْعادٌ مستمرة. أريد يومًا ما أن أنهي هذا المشروع وأجمع هذه المعرفة كلّها لأنّها معرفة الشرق القديم بكامله. ومن يدري.. رُبَّما ننهيها في مكان مَا مِن هذا العالم.

حوار: حسن نجمي،

هيأه للنشر: محمد بوجبيري،

نُشر الحوار في مجلة البيت المغربية، يناير ٢٠١٠.

---

3 كتاب مختارات شعرية مترجمة، لم يتمّهُ، وسُينشر قريبًا.

جاءني الشعر مبكرا كالضربة التي مازلت أسترجعها حتى هذا الزمن

منذ فترة تزيد على عشرين عاما يقيم الشاعر العراقي سركون بولس في مدينة سان فرانسسكو، هذا الشاعر المنحدر من مدينة كركوك حاول مع أقرانه حين وصلوا الى بغداد في الستينات تغيير خارطة الشعر العراقي، وفي إحداث ثورة بأساليبه وتقنياته ضمن مشروع يريد تجاوز ما انتجه جيل الرواد الشعري جيل قصيدة التفعيلة.

ومن بغداد حمل سركون مشروعه الشعري، حيث توقف في بيروت وتعرف على تجربة مجلة شعر اللبنانية وساهم في تحريرها وترجم العديد من النصوص الشعرية من اللغة الانجليزية، خصوصا لشعراء القارة الامريكية، الذين عبروا عن روح جديدة تختلف عن الشعر الانجليزي المكتوب في بريطانيا تنسجم وفضاء القارة الجديدة على حد تعبير اكتافيو باز. ربما هذا الاكتشاف للشعر الامريكي الذي ساهم فيه شعراء عراقيون آخرون مثل جان دمر وفاضل العزاوي دفع سركون للذهاب الى موطن حركة الحداثة الثانية في الشعر الامريكي، فسان فرانسسكو هي المكان الذي أنعش حركة جيل البيكنس ومن هناك برز الشاعر ألن غينيسبرغ ولويس فرلينفتيني وغيري سنا يدر ومايكل ميكلير، إضافة الى بروز جاك كيرواك والكاتب وليم

بروغ صاحب رواية «الغذاء العاري» التي أحدثت ضجة كبيرة في الوسط الأمريكي وأصبحت في الستينات انجيل ذلك الجيل.

في سان فرانسسكو تعرف سركون على مصادر الشعر الامريكي، وتعرف على بعض شخصيات جيل البيكنس، وتعرف على شعراء آخرين اختطوا لأنفسهم نزعة جمالية تتسم بالتأمل وبالنزوع الصوفي مثل الشاعر هيروين. وخلال الأعوام التي قضاها في سان فرانسسكو بقي سركون مخلصا للشعر ولترجمة الشعر، وأثناء تلك الإقامة الطويلة التي قرر أن ينهيها بالذهاب الى أوروبا خصوصا الى لندن وباريس طور سركون تقنياته الشعرية، وصارت اللغة لديه أكثر حسية. فهو بالرغم من اقامته الطويلة في الولايات المتحدة لم يتخلص من لهجته البغدادية وبقي نفس القروي ذلك القادم من كركوك.

وكان اللقاء الأول به في مقهى يقع في حي أغلب سكانه من المهاجرين القادمين من أمريكا اللاتينية بسان فرانسسكو. وقال هذا أول لقاء له مع شخص عراقي من سان فرانسسكو له اهتمام بالكتابة. ومن المقهى ذهبنا مع صديق لي صاحب مكتبة عربية في المدينة الى حانة شعبية صاحبها من المكسيك ويتحدث أغلب زبائن الحانة بالاسبانية. وكان سركون قد قرر وقف التدخين، فالجو كان غير ملائم في مكان يدخن فيه الجميع بكثافة وبعد ساعتين غادرنا الحانة وتوجهنا

الى مطعم مكسيكي يبيع وجبات مكسيكية بهيئة ساندويش كبير. وقبل ان ألتقي بسر كون في اليوم الثاني اشتريت آلة تسجيل صغيرة، واتفقنا على ايجاد محل هادئ لاجراء الحوار، وبعد جوله طويلة شاركنا فيها طالب دراسات عليا من الكويت في هذه المدينة النائمة بوقاحة على لحف المحيط كما وصفها بقصيدة له، وجدنا مكانا هادئا في حانة شعبية لها ساحة ذات فضاء واسع لم يشاركنا فيها أحد في جلسة استمرت أكثر من ثلاث ساعات وكان هذا الحوار.

• كيف كانت البدايات ولماذا اختار سركون الشعر؟

- أنا أعتقد أن الشعر يختار، وأحيانا دون ارادك وهذا يعني أن الشعر موقع خاص تصل اليه بشروط معينة تدفعك اليها تجربتك الحياتية. وجاءني الشعر مبكرا منذ كنت صغيرا. وكان كالضربة التي مازلت استرجعها حتى في هذا الزمن المتأخر كلما حاولت أن أكتب قصيدة. وفي مفهومي إن الشعر نوع من السحر الذي من الممكن أن يغير حياتك كاملة، كما قصد ذلك ريلكة في قصيدة له عندما قال «عليك الآن أن تغير حياتك ».

• متى تؤرخ لأول قصيدة كتبتها؟

- كانت قصيدة عن صياد أذكر أني كتبتها وأنا في الثانية عشرة من عمري، وأنا لم أنس تلك القصيدة لأن فكرة الصيد هي مفهوم الشاعر الحقيقي. أي أن الشاعر يجلس على البحر أو على الشاطئ كل صباح ويدلي بشصه في الماء لعل هناك سمكة عابرة فالشاعر هو

صياد.

• الآن تدرك هذه المعادلة فلماذا اخترت الصياد كمعادل للشاعر؟

- اخترت الصياد دون أي وعي وكنت أصغر من أن اكون واعيا بما أفعل آنذاك، ولكنني أرى الآن أن الشعر بحر والشاعر هو الصياد وهناك شبكة ما. ولنقل أن الشبكة هي القصيدة وعليه (أي الشاعر) أن يخلق تلك الشبكة وهذا عمل يستغرق طيلة الحياة.

• وبعد ذلك..؟

- بعد ذلك، البدايات تستمر ولا اعتقد أن ثمة نهاية للشعر، فالشاعر هو دائما بداية. ويؤكد كاتب ايطالي أجله كثيرا اسمه شيزارا بافيسي يقول انه «ليس لنا سوى أن نبدأ» وفي هذه الحال ليس لنا سوى أن نبدأ وهذا هو قول الشاعر الحقيقي.

• إنك من مدينة كركوك وانتقلت من كركوك الى بغداد وفي مجموعتك الثانية «الحياة قرب الاكروبول» ثمة حضور لمدينة كركوك فكيف تصف لنا تجربة كركوك؟

- هناك فرق كبير بين كركوك وبغداد. فكركوك مدينة غريبة التركيب من حيث الأجواء الاجتماعية ومن حيث الأقوام التي تسكن فيها، ذلك الخليط العجيب المتكون من العرب والآشوريين والأكراد والأرمن والصابئة ومن الاجناس العتيقة التاريخية التي وجدت نفسها في الشمال، حيث ان المدينة كانت دائما منبعا إنسانيا

متنوع اللون والشكل. وهو منبع لا ينتهي لغرابة اللغات المتبادلة بين تلك الأقوام، بينما بغداد هي بغداد وهي شيء آخر ولها طابع يعرفه كل من عاش في تلك المدينة. وكركرك بالنسبة لي هي بداية الكتابة وكانت المنبع والمكان الذي فتحت فيه عيني على مواقف الشعر. وعندما ذهبت الى بغداد كان تركيبي الشعري قد ثبت وتصلب تقريبا حتى ولو كانت بغداد هي المنبر الحقيقي والمكان الأوسع روحا والاكثر امتلاء بالحياة عندما وجدت نفسي فيها.

- **ما هي ملامح كركوك في تجربة سركون الشعرية؟**

- لقد كتبت عن كركوك في كل كتبي وفي شكل خاص في كتابي الأخير «الأول والتالي» وفيه قصيدة اسمها نهار في كركوك. وهي قصيدة تعبر بالضبط عن صورة كركوك التي لا زالت تلازمني، وهي قصيدة كتبت في أمريكا بسان فرانسسكو.

- **إذا أردنا أن نتعرف على ملامح ذلك الشاعر الشاب سركون بولص في كركوك كيف نتعرف عليه؟**

- طبعا.... هذا الشيء لا يمكن أن أعبر عنه إلا شعريا في قصيدة ولكن سأحاول (يضحك).

- **بعد مرحلة كركوك تأتي تجربة بغداد كيف كانت تلك التجربة؟**

- كانت بغداد بالنسبة الي الخروج من الأحلام والسقوط في حلم آخر كبير. فبغداد هي الحلم وكنا

نحلم نحن شعراء المدن النائية كمدينة كركوك بتلك الروضة المليئة بالنيون والمليئة بالملذات كما كنا نتخيلها نحن القرويون تقريبا، ذلك لأن الكركوكي بالنسبة للبغدادي في الفترة التي أتحدث عنها وهي فترة الستينات كان نوعا من القروي، وهو يمثل التفكير الريفي بالنسبة للتفكير المديني الذي كان يجسده رجل العاصمة حيث الحانات وحيث الانفتاح من الناحية الاجتماعية في الجنس والنساء والحب. فبغداد أكثر تحررا من مدينة مغلقة اجتماعيا مثل مدينة كركوك، كبقية المدن الأخرى الصغيرة حيث الحب مثلا كان شيئا سريا وخفيا ومازال حتى الآن. وكنا نحلم ببغداد وكأننا إذا وصلنا سنكون قد وصلنا الى واحة كبيرة بالحياة.

• في بغداد وجدت نفسك مع جيل شعري جديد كان يفكر بكتابة جديدة تتجاوز ما أنتجه جيل الرواد الشعري في العراق.

- في تلك الفترة كانت بغداد مليئة بالشعراء وكان جيل الستينات الذي جاء من جميع أطراف العراق ربما كان مدفوعا بنفس الحلم ومتبعا نفس الخطي مكنا. وجد ذلك الجيل نفسه في المقاهي حيث النقاش السياسي والثقافي دائر ليل نهار، وكنت تجد نفسك في معركة سحرية جميلة يشارك فيها العشرات من الشباب وكانوا هم من أدرك إن الثقافة ليست مجرد لعبة ايديولوجية كما كانت مثلا عند الرواد، وانما هي حلم

أكبر من ذلك وأكبر من أن تتداول مفاهيم معينة كالثورة والثقافة والشعر، لأن العالم كان كله يلتهب ويفلي بالنسبة لهؤلاء الشباب ويجعلهم يحسون أن طاقتهم جديدة تماما وينبغي أن تكون ثورية ومختلفة بشكل آخر بالنسبة عما سبقهم. ونتيجة لذلك الاحساس وليس التفكير الذي كان يشكل حساسية معينة كان هو الذي ميز شعراء الستينات عن الشعراء الذين سبقوهم وجعل شعرهم وكتاباتهم روضتهم الى عالم أكثر حداثة وانفتاحا.

- **في تلك الفترة ظهرت مستويات مختلفة من الكتابة التي تدرج ضمن مفهوم الحداثة.**

- الحداثة هي مفهوم غامض وصعب التفسير ويعتمد على موقف الشاعر الشخصي من الثقافة والعالم بشكل عام. أي إن الثقافة تجربة تقف وراء الشاعر والتي تقرر مدى فهم هذا الشاعر أو ذاك وعلى أي مستوى من ما نسميه بالحداثة. وكانت حداثة الرواد تشكيلا جديدا للتفكير الرومانسي الذي هو ثوري أصلا. وكانت متأثرة بتقنيات شعراء الحداثة في أوروبا كإليوت وستويل وعزرا باوند وأودن الذين خلقوا الحداثة الأوروبية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، في حين أن الشعراء الذين جاؤوا بعدهم - شعراء الستينات - كانوا يقرأ ون لأجيال أخرى جاءت ما بعد إليوت وباوند وأردن كشعراء البيكنس مكر ألن غينيسبرغ وجاك كيرواك وغيرهم من شعراء الحداثة الثانية في أوروبا

وأمريكا. فالتأثيرات التي فعلت فعلها في شعراء الستينات لم يعرف عنها شعراء الريادة الأولى أي شيء، لأن ثقافتهم توقفت عند حدود الحداثة البدائية الأولى، حداثة إليوت وعزرا باوند.

• **هذا يعني حدوث قطيعة مع جيل الرواد؟**

- إن جيل الستينات كان جيل القطيعة لأنه تبنى أولا قصيدة النثر، وان قصيدة النثر هي ثورة حقيقية ورفض كامل لأسس معينة استند اليها ويحتمي بها الشعر العربي الكلاسيكي والتي تفرع منها شعر الرواد. فشعر الرواد كسر العمود الشعري وهذا لا يعني أبدا أن الشعر قد تحرر، لأن القيود مازالت كما كانت عند شعراء مكركيتس وووردزروث. فالسياب مثلا كتب بنفس النمط الذي كان يكتب فيه كيتس، فهو أحدث الشعراء على الاطلاق وأعتبره أهم شاعر عربي وقد كتب حسب أنماط موجودة في الشعر الانجليزي وكانت ثقافته انجليزية بحتة واتبع نفس التقنيات والقوانين التي كانت عند شعراء الرومانسية الانجليزية ولم يتبع تقنيات شعر إليوت وعزرا باوند. فهو قد تأثر بإليوت فكريا وتقنيا ولكن ليس بشكل الكتابة الشعرية. وعلي أن اعترف إن المسألة معقدة فإليوت وشعراء الحداثة الأوروبية جاؤوا لكي يثوروا على شعر الرومانسية عند بايرون وكيتس وشيلي وووردزروث وعلى غيرهم من شعراء الرومانسية، وشعراء الرومانسية هؤلاء قد تمكرا في شاعر سبق إليوت وباوند هو توماس هاردي الذي

جاء واعتبر في الشعر الانجليزي أكبر وريث حديث للرومانسية، الذي نقاها وشكلها في قوالب أخرى. أما شعراء العراق الذين سميناهم بالرواد فقد جاؤوا ليكتبوا قصيدة كما كتبها هاردي وليس كما يكتبها إليوت أو باوند وأردن وغيرهم من الشعراء الذين جاؤوا وثاروا على هاردي وريث الرومانسية.

- **هل يصح مثل هذا الحديث على الجيل الثاني من الرواد مثل سعدي يوسف؟**

- هذا جيل أخر يضم كلًا من سعدي يوسف ومحمود البريكان ورشدي العامل وشعراء أخرين وقعوا تاريخيا بين الرواد وبين الستينيين ونطلق عليهم شعراء الخمسينات. فسعدي يوسف مثلا هو شاعر ذكي وواع، وكان في بداياته مدركا بشكل جيد لهذه المسائل. والغريب أنه قد قام بوثبات مذهلة بتقنياته في شعره الباكر، لكن سعدي يوسف مازال يحمل ذلك النفس الرومانتيكي الحديث لأن شخصيته الشعرية لازالت تتراوح بين قطبين، قطب الحداثة المطلقة وقطب الحداثة المقيدة. وف هذا المجال خلق سعدي أنماطا جديدة في الشعر موسومة بطابعه الشخص، لأنك تستطيع أن تتعرف على قصيدة سعدي أينما وجدتها وهو شاعر كبير ولم يخلق قطيعة مع الرواد قطيعة كاملة وانه بحكم عمره وموقعه التاريخي كان مجددا حقيقيا.

إننا عندما نتحدث عن التجديد المطلق الكامل أو عن

القصيدة التي تذهب الى نهاية القطيعة ينبغي أن نتحدث عن قصيدة النثر إذا أردنا أن نفهم أين مستقبل الشعر العربي. ونحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر. وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبا إليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن. واذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف ب (prose poem) أي قصيدة غير مقطعة. وأصبحت هذه المسألة معروفة الآن. واعتقد أن النقاد العرب، يصرون على هذه التسميات كي يشككوا في قيمة قصيدة النثر لذا نحن نحتاج الى نقاد مستقبليين يتحررون من هذه العقدة أي عقدة الخوف وان يفهموا بعد دراسة حقيقية للشعر العالمي ماهية قصيدة الشعر الحر. ونأمل أن يأتي جيل جديد من النقاد يتميز بهذا الفهم، بهذا الانفتاح دون خوف وعقد. ويبدو أن الكثير من كتبوا عن قصيدة النثر كتبوا عنها بشكل عدائي، وهناك فهم خاص في أن قصيدة النثر هي قطيعة نهائية وهذا صحيح وهذه القطيعة هي ضد الشعر وهذا أمر غير صحيح.

- **في الوطن العربي ظهر جيل بعد تجربة الرواد مثل جيل أدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد**

الصبور وآخرين هل أضاف هذا الجيل الى تجربة الشعر العربي الحديث؟

- طبعا دون شك....

• أنت تتحدث عن قطيعة عن قصيدة التفعيلة لكن الاتهام الذي يوجه الى جيلكم هو التأثر الكبير بتجربة أدونيس الذي لم يتحرر من قصيدة التفعيلة.

- بالطبع إن جزءا من شعراء ذلك الجيل كانوا شعراء ايديولوجيين الذين وجدوا عند أدونيس ضالتهم المنشودة. وان شعراء الايديولوجيا في الستينات والسبعينات في الشعر العربي هم من تأثر بأدونيس لأنه شاعر ايديولوجي وانا لا أقصد بذلك طعنا بأدونيس وانما أقصد أن ثمة جانبا كبيرا من التفكير الايديولوجي يسير شعر أدونيس.

• هل شكت تجربة أدونيس إضافة الى الشعر العربي الحديث؟

- دون شك إن أدونيس شكل إضافة وهو شاعر عظيم وأنا لا أحب أي واحد أن يطعن بأدونيس وهو شاعر لا يحتاج الى شهادات ولا يحتاج الى إثبات أي شيء لأن نتاجه يقف هناك شامخا.

• من خلال تجربتك الخاصة كيف تنظر الى أدونيس؟

- أنا من خلال تجربتي أختلف شخصيا ونهائيا عن تجربة أدونيس وأعرف شعر أدونيس واين يتجه واحترم ذلك الاتجاه، لكن مفهومي الحقيقي للشعر هو:

إن كل شاعر ينبغي أن يبني عالما كاملا لأن كل شاعر مختلف في تقاسيمه وايقاعاته وفي تجربته التي يجترع منها تلك الايقاعات وتلك التقاسيم وأنا لا أعتقد أن أي شاعر يخرج هكذا ويقلد شاعرا ما، هذا الأمر ليسر له أي معنى.

• في الستينات كتبتم كثيرا ويبدو انكم مارستم نوعا من الاستعجال في الكتابة ومن خلال الاعمال التي نشرها أبرز ممثلي جيلكم هناك نوع من التخلي عن الكتابات التي يبدو عليها الحماس والاستعجال وأنت واحد منهم حيث نشرت كثيرا في مجلة شعر ومواقف ولم نجد الكثير من تلك النصوص في المجموعات الثلاث التي نشرتها من شعرك.

- هذا صحيح وعل أن أتحدث عن تجربتي الشخصية واستطيع أن أحكم عن شعراء آخرين وربما قد تكون لي أراء معينة في هذا المجال وأنا لم أتبع الطرق المعتادة التي يتبعها الشعراء الآخرون لأن حياتي كانت مضطربة بشكل مهول وأنا لم أعش الحياة الجيدة اللطيفة الثابتة التي عاشها أغلب الشعراء بعد التخرج من الجامعات واصدار مجموعات شعرية منظمة والتعامل مع الناشرين. فأنا عشت الشعر وفي رأيي إن الشاعر المبدع هو أن يعيش ذلك الشعر الذي يريد أن يكتبه. فالشاعر بالنسبة لي هو متناحر مع تجربته الحياتية حقا، وتجد الكثير من القصائد إن لم يكن تسعون بالمئة منها لا تعتمد على تجارب حياتية حقيقية رغم أن هذا ليس

شرطا ولا يهم القارئ في النهاية. غير اني أجد أن الشعر بالنسبة الي حاجة عظيمة ومخيفة وسحرا أحتاجه لذلك فإن الشعر لا يعني أي شيء عندما يكون مجرد نتاج وملء صفحتي كتاب لذلك لدى ثلاثة كتب فقط، ولدي قصائد منشورة هنا وهناك وفي مجلة أدونيس «مواقف» لدي قصائد منشورة من الممكن أن تكون أكثر من كتاب ولكني لم أجمعها على الاطلاق ولا تلك القصائد التي نشرتها في مجلة شعر والتي تتجاوز الخمسين قصيدة. فأنا لست شاعرا نظاميا، أنا شاعر من نوع آخر.

• **في المجموعة الأولى «الوصول الى مدينة أين» يحمى القارئ أن القصائد منتقدة من فترات معينة وليس ثمة تاريخ للقصائد فهل كنت متعمدا في هذا الاختيار؟**

- إن قصائد «الوصول الى مدينة أين» هي قصائد متفجرة وهي قصائد الحيرة بدءا من العنوان وإذا فتحت الكتاب وقرأت الكلمة الأولى وهي «وصلت» وقرأت الكلمة الأخيرة في الكتاب «ذهبت» تجد في الكتاب أن فكرة الوصول الى مدينة أين محتجزة بين هاتين الكلمتين. ففي البداية تصل ولكنك في النهاية تذهب ولم تصل الى أي مكان لأن ليس هناك أي مكان والمسألة هذه تلتقي مع قول القديس أوغسطين أنه «ليس هناك مكان نحاول أن نذهب ونجيء اليه ولكن ليس ثمة مكان» التي كانت حاضرة في مجموعة

الوصول الى مدينة أين.

• هل تنطبق هذه المقولة على اختيار كل القصائد في المجموعة؟

- أنا أختار القصائد لتشكل كتابا وليست مجموعة قصائد، وأنا أكتب كتابا له بداية ونهاية وتجد هذا في الكتاب الثاني «الحياة قرب الأكروبول» فالكتاب الثالث «الأول والتالي» يبدأ من الطفولة وينتهي في نيويورك وهو يضم سبعة أجزاء وهذا ينطبق على كتاب «الحياة قرب الاكروبول» فكل البلدان التي عشت فيها والمدن التي تعرفت عليها والنساء التي شكت تجربتي تقولب نفسها كي تتخذ هذه الأشكال وفي النهاية تصب في نوع نهائي هو الكتابة.

• في نصوص «الوصول الى مدينة اين » تقنيات في الكتابة تكاد أن تتشابه.. كيف تصف تلك التقنيات؟

- هذا الكتاب حاولت أن أجمع فيه جوهر الأصوات المتعددة التي كنت أكتب فيها منذ بدء الستينات بكتاب جاء في الثمانينات أي بعد نشر الكثير من القصائد في المجلات العربية غير أني لم أجمع منها سوى النزر اليسير وركزت بدل ذلك على ما أسميه بالقصائد التفجيرية، لأني أردت أن يكون الكتاب الأول مركزا على النثر بصورة كاملة دون أي تشبث بقصائد الوزن التقليدية كما كانت تكتب من قبل الرواد وان تكون قطيعة مطلقة من حيث الصوت ومن حيث الايقاع

النثري الخالص مع الشعر السائد. وأنا حين أنظر الى كل ذلك من خلال هذه المسافة الزمنية أجد أن الجنون العاطفي والايقاعي الذي يصل أحيانا الى حد اللاوعي والاستغراق به في هذه القصائد هو دليل على ما كنت أعانيه عندما جئت الى الولايات المتحدة من بيروت وهو دليل على حيرتي إزاء هذا العالم الشاسع الوحشي الذي وجدت نفسي فيه وكيف يمكن لي أن أعبر عما كنت أعيشه وباي سبل. كانت هناك ضرورة قصوى أن أجد أشكالا أخرى لتقمص التجربة الامريكية كامتداد لتجربتي في الستينات في كل من بغداد وبيروت وهكذا جاء كتاب «الوصول الى مدينة اين» وهو يعبر عن اللامكان الذي كنت أقف فيه آنذاك.

• في المجموعة الأولى نلاحظ أن القصيدة تتكون من مقاطع قصيرة حيث تعتمد التقطيع، في حين نلاحظ في المجموعة الثانية «الحياة قرب الأكروبول» ان القصيدة تتكون من جمل طويلة وأحيانا تكون مقطعا كاملا فكيف وصلت الى مثل هذه التقنية؟

- هذا سؤال رائع، بالطبع هناك قصيدة الضربة، منها مثلا قصيدة الجلاد في الكتاب الأول التي تتكون من ثلاثة أسطر وهي عن الطاغية الذي مازال شبحه يلاحقنا حتى الآن وهذه قصيدة كاملة، وهناك قصائد أخرى من هذا النوع في الكتاب، إنها القصيدة الشرسة والصوت الذي يواجه الموضوع مباشرة ويطلق سهمه

نحو الهدف. ويضاف الى ذلك القصائد العنيفة أي تجربة قصائد النثر التي يمكن لها أن تدخل اللاوعي بشكل عاصف حيث تدوخ اللغة العربية وتبدو أجنبية. واللغة من الممكن ان تغرب بهذه الطريقة. وفي الشعر الحديث إذا درسنا صناعة الحداثة نجد أن تغريب اللغة هو أول الأفعال لفصلها وقطعها عما سبقها بحيث تقف وحدها بلباس أجنبي لتبدو لغة أخرى، ومن هنا تبدأ هذه الصناعة. لذا فإن لغة كتاب «الوصول الى مدينة أين» هي اللغة التي غربت نفسها قصدا لأن الهدف في كل الكتاب هو أن تقف على حدة من جميع ما هو سائد وهذا هو فعل الثورية الحقيقي العنيف الذي ربما فاق الحدود في رأيي. بينما في الكتاب الثاني وجدت نفسي أكثر هدوءا وأتعمق في التجربة الحياتية حيث إن الصوت شكل نوعا من الجملة المطولة التي لا تقف عند حد في حين كانت الجملة بالكتاب الأول عنيفة وشرسة. بينما أصبحت في «الحياة قرب الأكروبول» أكثر امتدادا لتنال مدى أبعد.

• هل جاء اختيار الجملة الطويلة ضمن خطة واعية أم أملتها التجربة الخاصة؟

- دون أي شك جاءت ضمن اختيارات واعية جدا وأنا واع جدا لعملية كتابة القصيدة، ففي الكتاب الثالث «الأول والتالي» تخلصت من أشياء كثيرة كانت موجودة في الكتابين الأولين، وجرت فيه - أي الكتاب الثالث - عملية تركيز مكثفة حيث أن الوعي يبرز أكثر

في كل كلمة. لذلك جاءت القصائد أقصر والديمومة تنال القصيدة بأكملها. ففي القصائد الأخيرة نجد ديمومة الصوت التي بدأت في الكتاب الأول بشكل عنيف كما قلت ومن ثم تطورت وهدأت ونضجت أكثر في الكتاب الثاني حيث تنفرش على الساحة الأصوات والايقاعات وتعطيك خلفية كاملة ومطلقة وبتفاصيل حقيقية تعتمد مرجعيا على التجربة الحياتية مثل الحياة في اليونان والتي استمرت - تلك التجربة الاغريقية - في الكتاب الثالث وثمة قسم كامل لقصائد اليونان في «الأول والتالي» متطورة تقنيا الى حد أن تتخذ القصيدة مشاهد العالم الحقيقي والتعابير والأشكال والايقاعات التي يستنبطها الشاعر من ذلك العالم.

• من أين تستمد الايقاع؟ وأنت تؤكد أن التفعيلة تجعل من القصيدة ذات تركيب أفقي وذات شكل هندسي من الممكن أن تتصوره قبل كتابة القصيدة، فأين تجربة محمود درويش الذي حاول أن يطوع التفعيلة ويمنح القصيدة أفقا مفتوحا من حيث الايقاع؟

- إن البحور العربية تفرض على الشاعر العربي - أي قبل أن يكتب قصيدة - أن يمشي عبر الصفحة بشكل معين ودون حرية مطلقة، أي أن الشاعر مهما برع في السيطرة والسيادة على الوزن هناك دائما الايقاع الهندسي الذي تفرضه شكلية البحر المختار لكتابة

القصيدة. واذا قررنا أن نكتب على إيقاع بحر الكامل مثلا لوجدنا أنفسنا مجبرين على اختيار كلمات معينة ومطولة تتوافق مع متفاعلن ومستفعلن. أي أن مجزوءات هذين الشكلين اللذين يؤلفان بحر الكامل سيفرضان علينا دائما طوال القصيدة أن نتقيد بالكلمات التي تنبني أو تنصب في هذين الصوتين، ف(متفاعلن) يقابلها (متفجر) لذلك ستكون كل قصيدة تكتب على بحر الكامل ستكون على الاطلاق مؤلفة من كلمات يكون الجزء الأساسي منها مشددا حيث لا تكون ثلاثية أو رباعية وانما من كلمات خماسية وسداسية وأكثر.

• **يعتبر بحر الكامل من البحور التي تمتاز بالتعقيد فهو يجمع بين بحر الوجز والسريع والمتدارك، وثمة عدد قليل من شعراء التفعيلة الذين لجأوا الى استخدامه مثل أدونيس ومحمود درويش.**

- إذا كان الأمر يتعلق بشاعر سيد على وزنه وسيد على قصيدته قد يكون مختلفا، فشعراء مثل أدونيس ومحمود درويش هؤلاء يعرفون كيف يمسكون بالتيار وكيف يسيطرون على الدفق. وأنا أتكلم عن أشياء مسبقة عن السيادة ومطلقة بالنسبة لأي شاعر يكتب بالوزن، أي ما أسميه بالقصيدة الأفقية إذ يكون من الصعب كسر السطوح التعبيرية والايقاعية فيها وأحيانا يكون صعبا بشكل استحالي، وعندما يتعلق الأمر بالنثر وأنا أتحدث عن سيد نثره وسيد الايقاعات وهذا لا ينطبق على جميع الشعراء وانما ينطبق على قلة حيث

يمكنك ان تخلق في النثر إيقاعات حقيقية وحرة تضرب في مجالات لا يمكن للقصيدة الموزونة أن تطرقها.

- **كيف يمكن تحديد هذه الايقاعات؟ وما هي إيقاعات القصيدة التي تكتبها؟**

- عندما نتحدث عن الايقاع الموزون والايقاع النثري فإننا نتحدث عن شيئين مختلفين، ذلك لأن الأذن العربية لفرط تعاملها مع الوزن قد صارت مخدرة وتعترف بإيقاعات خاصة معينة تنتج نوعا من الطرب وهي الايقاعات التي تحتويها البحور العربية. لذا يبدو أن الأذن العربية تحتاج الى وقت طويل كي تتعود على ايقاعات النثر، وقصيدة النثر لا تعتمد على الايقاع فحسب بل هي تعتمد على أشياء كثيرة فالإيقاع هو عنصر واحد. وهو في قصائد معينة يتبع دائما الثيمة والموضوع والشكل والأشكال الشعرية الأخرى التي لا تمتلكها قصيدة الوزن بكل بساطة لذا فإن التعقيد في هذا النوع من الشعر - شعر النثر - هو من أول الشروط الشعرية التي يتبعها الشاعر.

- **نلاحظ أن تجربة جيل البيكنس الامريكي استفادت من إيقاعات معينة مثل الجاز حتى عندما نقرأ نثر جاك كورياك نجد إيقاعات الجاز حاضرة في نثره.**

- دون أي شك هناك إيقاعات الجاز والبلوز والايقاعات التي استقاها والت ويتمن من التوراة، إضافة الى الايقاعات التي استوحاها واستنبطها ألن

غينيسبرغ من ويتمن عبراني.
واستنبط جاك كيرواك ايز وز ومن
ما يسمى بالبيب بوب فر الياباني
فهي تقنيات واشكال الشعري
الحديث ما بعد إليوت و بما بعد
الحداثة كحركة.

- إذا أردنا أن نتحدث ية فهل
تمكنت من خلق إيقاعات مصادر
الموسيقى العربية التقليدية المتمثلة ببحور الخليل؟

- إن قصيدة النثر العربية الحاضرة هي قصيدة مغامرة انطلقت من عدم الاقتناع بايقاعات القصيدة التقليدية وايقاعاتها مستمدة من شكل القصيدة ومن التجربة الموجودة فيها. لذلك فإن الايقاعات غير ثابتة وغير ممكن أن تكون مقننة في قصيدة النثر، فكل قصيدة لها إيقاعها الخاص يضاف الى ذلك أن كل قصيدة لشاعر معين تمتلك إيقاعه الشخص الذي يدل عليه وهذا الشيء الذي لا يمكن لقصيدة الوزن أن تفعله على الاطلاق. بينما في قصيدة النثر ليس ثمة ما يقيد الشاعر سوى تجربته الخاصة وديمومة الصوت الذي تشتمل عليه القصيدة والتفاصيل الأخرى التي ليس لها أية نهاية والتي تنضاف الى مسألة الايقاع. فالإيقاع ليسر منفصلا في هذه الحالة عن التراكيب الأخرى في قصيدة النثر.

- **لنعد مرة ثانية الى تجربتك في الكتابة، في**

كتابك الأول «الوصول الى مدينة أين» نجد أنه يعتمد على الصورة حيث يبدو كل سطر صورة، في حين نلاحظ أنك تحاول أن تتخلص من الصورة في كتابك الثاني «الحياة قرب الأكروبول» وتلجأ الى السرد.

- هذا صحيح ففي الكتاب الأول كان اعتمادي على الصورة بشكل مبالغ فيه، ذلك لآني كنت منذهلا بالصورة في ذلك الوقت، وبصورة مبسطة أكثر كانت الصورة المكثفة بالنسبة لي آنذاك هي جواز المرور الى عالم اللاوعي وكنت مندهشا وأفكر صوريا الى أن تجاوزت هذا الموضوع ووجدت نفسي في الكتاب الثاني اتخلص من الصورة قدر الامكان، وأبسطها حيث أن الصورة تخدم شيئا آخر هو الحالة أو المشهد الشعري الداخلي الذي ينظر اليه كمرجع للخارج أي في الحياة المدرة والمتدفقة. فالصورة كانت في الكتابب الأول سوريالية وحاولت أن أتخلص من آثار التصوير المباشر في الكتاب الثاني والثالث.

• **في الكتاب الأول تلجأ كثيرا الى أدوات وحروف التشبيه هل كان هذا لضرورة فنية؟**

- لقصيدة النثر تقنيات وأساليب تعتمد كثيرا على المقابلة وعلى تقابل الأشياء وتصادمها، لذلك فالصدام بين الأشياء والصور هو الذي يخلق الوديان الكلامية في الكتاب الأول.

• **في «الأول والتالي» يبدو أنك تحررت كثيرا من أدوات التشبيه.**

- أنا في الكتاب الثالث أكاد لا أشبه الا بطريقة غير مباشرة. وهذا يعني أن عملية التشبيه تطورت الى حد أنها نفت نفسها فصار التقديم أو التجسيد هو الذي يحظى باهتمامي وهناك قصيدة في «الأول والتالي» تتكون من اكثر من عشرين مقطعا عنوانها «تجاسيم» وهذه الكلمة اخترعتها وتفهم بمعنى «التجسيد» للحالات، فصار التجسيد بدلا من التقابل الصوري واللجوء الى أدوات التشبيه.

• مفردة «العالم» نكاد نجدها تقريبا في كل نصوصك الشعرية فلماذا هذا الاصرار على هذه المفردة؟

- منذ وقت طويل وعند بداية مسيرتي تأثرت بفكرة جاء بها فيلسوف ألماني اسمه ليبيتن وهي فكرة عن المونولودجيا أي أن العالم يتكون من وحدات شكلية سماها بالمونادات فكر شيء هو موناد، فالقنينة هي موناد والعين موناد والكأس موناد وكذلك الشعر والقمر والمصباح والنجوم. وهذه الفكرة تطورت الآن في الوقت الحاضر بالفيزياء الحديثة خصوصا في فيزياء اللايقين عند هاينزبورغ حيث أن هذا العالم لا قيمة ولا معنى له على الاطلاق، لم يكن هناك من يسمونه بالرقيب اي المشاهد الذي يقف في مكان ما من الكون ويقول هذا الشيء المعلق في الفضاء اسمه نجمة وذاك اسمه قمر وهذه هي مجرد اسماء ووحدات أو مونادات بالكون وهذه ببساطة فكرة الفيزياء الحديثة وأنا مؤمن

بها ومنذ شبابي سيطرت على هذه الفكرة. وأغلب القصائد التي كتبتها مليئة بالعشرات وربما بالمئات من الوحدات الموجودة واقعيا في العالم التي تتركب مع بعضها البعض لتكون عالما كاملا مستقلا بحيث أن هذه الوحدات والمونادات تتصادم مع بعضها في حقل ميدان من الطاقة حيث تكون القصيدة في النهاية ميدانا حيا من الطاقة الفيزيائية وهذه الطاقة تقرر شكل القصيدة.

• في المجموعات الأولى نراك مشغولا بالفكرة كثيرا وربما هذا ما يفسرا للجوء الى الصورة في حين نشاهد في المجموعتين الثانية والثالثة ميلا نحو الحسية واستفادة من فنون الكتابة الأخرى كالرواية والمقالة.

- ان قصيدة النثر هي التي تستغل وتغرف من كل الروافد ومن كل الانهار ومن طرائق الكتابة المقالية وتغرف من الكتابة الدينية ومن النص الصوفي ومن العلم ومن السينما والباليه والرقص وربما هذا الذي يشكل ايقاع قصيدة النثر. فالشاعر عندما يكتب يكتب بكل حواسه وبكل سعرفته ولا يكتب مثل الشاعر التقليدي الذي يحاول ان يطربنا ويهزنا أو يحاول أن يقنعنا بفكرة سياسية أو أيديولوجية، فالشاعر الآن الذي يقف في مركز الكون وفي مركز التجربة الحياتية حينما يكتب تكون السياسة والايديولوجية والموسيقى وكل الفنون مصبوبة في نظرة ورؤيا وفي موقف حسي وهدفه في النهاية ان يدخلك في هذا الحقل من الطاقة

الحية وفي هذه العاطفة المطلقة كما قال عزرا باوند انه «لا شيء غير العاطفة ». والعاطفة هنا بمعنى (Passion) الوجد الوجودي والكوني فالشاعر هو كائن يحترق كي تبرز هذه الطاقة ولكي يكون وقودا لهذه العاطفة ولهذا الوجد. وانا لا أجد أي شيء يمكنه أن يقنعني بأن قصيدة النثر مجرد شكليات أو مجرد تقنيات أو ضرورة تاريخية كما يتحدث عنها النقاد أو كتقليد سخيف لقصيدة الغرب. فهذه القصيدة هي الضرورة وكان الشاعر العربي يتطور نحوها على الاطلاق منذ القرآن الكريم. وتكاد أن تكون كل الكتب الدينية مكتوبة بالنثر وهي الكتب التي مازالت تهز البشر.

• في كتاب «الأول والتالي» ثمة استفادة من الشعر العربي القديم وحضور لشخصية النابغة الذبياني وللشاعر عمر بن أبي ربيعة، فهل تطمح في خلق علائق جديدة مع شخصيات من الشعر العربي القديم؟

- أحيانا أجد نفسي أفكر بشروط زمانية معينة وتعطيني حسا ثابتا لتواريخ معينة، وأحيانا ارتبط مع التاريخ والتراث بشكل اعتباطي وليس شرطيا أبدا. وهكذا يحدث أن أجد نفسي أتحدث وأعيش جوا خاصا يربطني بشاعر معين قرأته في فترة ما وبقي جزء من شعره يغذيني في الحاضر. إن بضعة أبيات للنابغة الذبياني قد بقيت في ذهني وهي تتحدث عن الكواكب

وعن السهر والأرق في عهد الملك النعمان بن المنذر عندما كان النابهة شاعر البلاط بالحيرة. وجدت نفسي ذات ليلة في سان فرانسسكو أرفا في ليلة مليئة بالنجوم، وكنت قريبا من البحر ومن الحس التاريخي وبصورة غير واعية أحسست بارتباطي بهذا الشاعر.

وحدث أن اكتشفت أن الأزمنة كلها متداخلة، وان الذبياني الذي عبر عن هذه الحالة موجود في كل الأزمنة، ومن بينها الزمان الذي أعيش، والذي ولدت فيه قصيدة «كواكب الذبياني» وبشكل واع ربطت الذبياني بمدينة سان فرانسسكو وبليلة معينة من أواخر القرن العشرين وبليلة لا أعرف بأي تاريخ كتب عنها الشاعر الذبياني.

وأما بالنسبة للشاعر عمر بن أبي ربيعة الذي أعده من أعظم شعراء الغزل في العالم وهو من أندر الشعراء الذين استعملوا السرد الزماني لخلق جو معين فيه حركة وطاقة، وينوع من التلاعب والضحك وجدت نفسي أشكو له عن حالتي مع الحب والغزل والمرأة حيث كتبت له مرثية. والمرثية هنا فيها من اللعب لأنها ليست بمرثية على الاطلاق، لأنني أرثي لما أقول للموضوع الذي هو جرأة المرأة الحديثة التي تجرك للسرير بحيث تقطع امكانية الغزل كما كان الأمر في حياة وزمن عمر بن أبي ربيعة. وأسمي هذه العلاقة مع التراث أحيانا بالعلاقة الشرطية وأحيانا بالعكسية والتي تتميز في بعض الأوقات باللعب وعدم الجدية،

وبالترابط الحي الانساني وليس بتجربة الكتابة فقط.

• **هل تفكر بإعادة مثل هذا اللعب مع شاعر عربي قديم آخر؟**

- لدي الآن قصيدة عنوانها «إلى امرئ القيس في طريقه الى الجحيم» وهي قصيدة أجري فيها حوارا مع امرئ القيس، وبالطبع في أمريكا وفي حالة معينة كانت تشبا حالة امرئ القيس عندما كان يهرب من المنذر بن ماء السماء الذي قتل أبده وحدث أن ذلك الزرد المسموم المشهور قد أهدي من قبل ملك الروم آنذاك الى امرئ القيس الذي كان سبب موته. جعلتني هذه القصة وقراءة معلقته ذات ليلة أحس به حيا ضمن إطار تجاوز الأزمنة وتداخلها، وأتحاور معه ليس كشخص وانما من خلال كوة الظل الشعري الذي نسميه امرئ القيس الشاعر. وعليك أن لا تنسى أن الشعراء حتى لو عاشوا في نهاية القرن العشرين فهم مسكونون بالأجداد والأشباح والأطياف الشعرية والتاريخية وهذا الأمر يردنا الى المونادات أو الوحدات الوجودية.

• **قيل عنك إنك كنت تقطع نهر دجلة سباحة من أجل اللقاء مع الكاتب الراحل جبرا ابراهيم جبرا.**

- (يضحك) إن جبرا كان بالنسبة لي ولشباب آخرين أبا حقيقيا. وكنت أسبح وأعبر جسر الجمهورية كل يومين أو ثلاثة من الاسبوع، كان بالنسبة لنا أيضا مصدر رزق حيث كان ينشر لي ولرهط من الشعراء المفلسين من بينهم جان دمو الذين كانوا يتوافدون

يوميا على مكتب جبرا ابراهيم جبرا في مجلة، «العاملون بالنفط».

وكان جبرا أبا روحيا بالنسبة لي وكنت أتحدث معه لأنه كان واحدا من العقول النيرة التي استطيع أن أتحدث معها عن اكتشافاتي في الأدب العالمي التي كنت أقرأه بنهم وكنت مذهولا بالأدب الغربي. وكان جبرا ابراهيم جبرا الكاتب والمترجم والشاعر شخصية فذة، كأنه واحد من شخصيات النهضة الأوروبية العظيمة كدافنشي، التي لها إحاطة بالعلم والأدب والفن والتيارات الفكرية الأخرى، إنه ليس شاعرا أو كاتبا فقط وانما هو بالنسبة لي كان شخصية عالمية. وانا عرفته عندما اكتشفت انه يحرر مجلة «العاملون بالنفط» وكنت آنذاك في كركوك وعرفت أن المجلة تدفع مكافأة مالية كانت متواضعة غير أنها بالنسبة لي آنذاك غير متواضعة، فالدنانير الثلاثة أو الخمسة التي تدفعها كانت كافية لليلتين أو ثلاث في حانة مع عشرة شعراء مفلسين.

• **هل ساهمت تلك العلاقة مع جبرا في ترسيخ عملية الترجمة لديك؟**

- كان جبرا بالنسبة لي المثال العظيم وهو الذي قام بترجمة شكسبير وآخرين وكنت معجبا بترجماته لشكسبير فهو كان مثالا للمترجم الحق. وأقول لك قصة أنه عندما تركت بغداد للذهاب الى بيروت والتقيت بجبرا ابراهيم جبرا في مكتبه ببغداد في كرادة مريم

أعطاني مخطوطة الملك لير مطبوعة على الآلة الكاتبة كي أوصلها الى يوسف الخال ببيروت لغرض نشرها في دار النهار. وكان جبرا لا يعرف وأقول هذا للمرة الأولى بأنني كنت ماشيا عبر الصحراء على الأقدام وكان يعتقد بأني ذاهب كأي مسافر بالطائرة أو بالسيارة الى بيروت، ولم يدر بخاطره هذا الأمر حتى وفاته. ولم أقل له بأني حملت مخطوطة الملك لير معي في حقيبتي عبر الصحراء وفي أحقر الفنادق بحلب وحمص ودمشق وعبر الحدود السورية اللبنانية ومع مهربين مغامرين حتى وصلت بيروت وسلمت مخطوطة الملك لير الى يوسف الخال ونشرتها دار النهار.

• أنت تقول إنك تكاد تمارس الترجمة يوميا وترجمت العديد من النصوص، ما هو اثر الترجمة على نصك الشعري؟

- التأثير كان كبيرا جدا. والترجمة فن قائم بذاته وأنا عندما اترجم - خصوصا الشعر - أقوم بكتابة النص من جديد باللغة العربية محاولا أن أجد الصوت الكافل كما ينبغي أن يكون بالعربية لذلك الشاعر المترجم. وهذا امتحان قاس جدا، والترجمة اليومية المستمرة هي نوع من التمرين بالنسبة لي. وهذا التمرين هو ممارسة اللغة لكي أجد البدائل في العربية لأقصى وأدق التعابير في اللغة الانجليزية. والتحدي هو أن تجد في اللغة العربية التعابير الدقيقة والتراكيب المعقدة التي تجدها أحيانا عند كبار الشعراء. فمثلا أحيانا أقوم بترجمة أبيات من

جحيم دانتي لأني أحب أن أترجم لنفسي المقاطع الصعبة لأمتحن اللغة العربية وأتساءل هل يمكن لهذه اللغة أن تعبر عن هذا الشيء أو ذاك كما أجده باللغة الانجليزية لأحد أعظم شعراء اللغة الايطالية. ويقود هذا التمرين أحيانا الى تجاوز نفسك واللغة لاختراع نوع جديد من التراكيب الشعرية وكل هذا طبعا يؤثر في النهاية علي كشاعر عندما أكتب.

• الشاعر الامريكي ميروين مهووس بالترجمة، وقد تلقي نصيحة من الشاعر عذرا باوند في بداياته الشعرية الذي حثه على الترجمة، واكتشف الشاعر ميروين أن لغته قبل القيام بالترجمة كان فقيرة وخالية من الدلالات، فهل توفر لديك نفس الاكتشاف بعد ممارسة الترجمة؟

- عندما ترجم عزرا باوند للشعر الصيني أحدث ثورة كبيرة في اللغة الانجليزية على الاطلاق وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن، وفي كتابه «Cathay» الذي ترجم فيه لأربع عشرة قصيدة صينية معروفة، عن الحرب وظهر في عام ١٩١٥ حين كانت الحرب العالمية الأولى جارية أثر في الشعر الانجليزي بعمق، لأنه قدم التراكيب أو «Ideographs» الصينية، أي وحدات الفكر والتعبير بها في اللغة الصينية. وعندما وجد لها باوند البديل باللغة الانجليزية أحدث ثورة ومن هذه الثورة خرج شعراء مثل غيري سنايدر، الذي لولا تأثره بالشعر الصيني والياباني لما كتب كما يكتب الان وغيره

من الشعراء من بينهم ميروين الذي هو مترجم عظيم، وعاش طوال حياته من الترجمة، وقدم العديد من شعراء الأسبانية والفرنسية والبروفانسية الى قراء اللغة الانجليزية. فالترجمة هي نوع من التلقيح، وهي نوع من الجسور التي تمتد عبر اللغات، وتجعل جميع اللغات والكتابات في النهاية تتشارك وتتداخل وتتلاحم لتخلق شيئا جديدا.

• **هل تنصح الشعراء الشباب بالت**رجمة؟

- أنا أنصح كل شاعر أن يعرف لغة أخرى بشكل جيد وممتاز اذا أمكن وأن يحاول الترجمة حتى لو كان ذلك من أجل لذته الخاصة كتمرين.

حوار: صلاح عواد،

مجلة نزوى العُمانية، عدد أبريل/١٩٩٦

عن الشعر والشعراء والعالم الذي لا يوثق به: سافرتُ ملاحقًا خيالاتي

«كنت مسكونًا بالسفر برغم أني ما كنت امتلك نقودًا ولا جواز سفر. كيف جرؤت على هذا التحدي؟ أعتقد أن السفر نوع من الثورية، من الرغبة في تجريب كل شيء»، يقول الشاعر العراقي سركون بولص، وهذه الرغبة لم تتركه يومًا. كانت كركوك ثم بغداد ثم بيروت (١٩٦٧) يوم كانت العاصمة اللبنانية مختبرًا غنيًا للفكر العربي عامة وللشعر بخاصة. حطّ في «قفير العسل» والتقى بأولئك الذين «أنجزوا القطيعة مع القصيدة العربية السائدة آنذاك» عبر مجلة «شعر» ومؤسسها يوسف الخال.

بيروت برغم عسلها، لم تجتذبه طويلًا، بعدها كانت الولايات المتحدة الأميركية، حيث يعيش منذ ١٩٦٩ في سان فرانسيسكو، متابعًا ترحاله إلى مدن العالم «التي تنتظره».

«أنا لا أكتب قصيدة النثر. أكتب شعرًا» يصرخ سركون بولص. وبرغم بداياته المبكرة (ولد عام ١٩٤٤) فليس له حتى الآن إلا ثلاثة دواوين «الوصول إلى مدينة أين» (منشورات سارق النار- أثينا ١٩٩٢) و«الحياة قرب الأكروبول» (دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٨٨) و«الأول والتالي» (منشورات الجمل- كولونيا ١٩٩٢) لأنه، كما يقول: «لا أتعجل تجميع القصائد

وتفريغها في كتاب». عن الشعر والشعراء والنقد والنقاد والعالم الذي لا يوثق به، كان هذا اللقاء في باريس، محطة عابرة، قبل انتقاله إلى محطة عابرة أخرى في ألمانيا.

***

• وأنا أعيد قراءة مجموعاتك، خطر لي أن أول ما يلفت النظر في شعرك هو بصريته: قصيدتك تفاصيل مرئية، تتسع وتتشعب متحولة إلى مشهد. حتى الروائح والأصوات تصير مرئيات في صورها؟

- صحيح. هناك علاقة بين العين والبصيرة. العين ناقلة، تنقل إلى البصيرة، وهذه هي البوتقة التي تنصهر فيها المشاعر. المشهد ليس صورة فوتوغرافية فقط. في فن التصوير هناك ما يسمونه «اللحظة الحاسمة»، المصوّر الجيّد هو الذي يلتقط هذه اللحظة التي يتركز فيها التعبير ويتكاثف كالعُصارة. الشاعر أيضًا، عليه ألا يُخدع بالمشهد. عليه أن يراه في ماهيته، وعندما يُدخله في المجال أو الحقل التركيبي أو الطاقة... وهي القصيدة في النهاية، يكون حيًا يعيش، ومجموعة المشاهد في غليانها، تقدم شيئًا جديدًا لم يكن موجودًا أصلًا. هذه هي فكرة المشهد في القصيدة وأنا أفعلها بوعي حاد.

والوعي كما تعلمين يستقطب اللاوعي وهو مدخل إليه. هذا الوعي الحاد يبرز تفاصيل الأشياء في «اللحظة الحاسمة» ويكشف حقيقتها. أعني حقيقتها

الشعرية طبعًا، لا الثقافية ولا التاريخية. ولكن هذه كلها تأتي مضمرة. عندما أرى جدارًا في طنجة أو في فاس مندثرًا أو يكاد، أعرف أن فيّ شخصيات تعيش من التاريخ. كابن بطوطة وابن خلدون. تتداخل الأزمنة في تلك اللحظة وتنصهر، الزمن الشخصي والزمن الجماعي يتوحدان في الشاعر وبخاصة الغريب. وأنا اعتبر أن على الشاعر أن يكون غريبًا دائمًا لا ذاك الذي يعاني ويتشكى بل من اختار الغربة اختيارًا، مسلكًا خفيًا.

• كما فعلت أنت منذ البداية؟

- ربما كانت الأمور قد حدثت بلا وعي ولكن عندما نعيها نختارها.

• تقول في قصيدة: «أعرف أنَّ عليّ أن أموت حيث ولدت، ولكن قبل ذلك دعوني أكمل ولادتي»، كيف تكتمل الولادة؟ بالسفر، بالشعر؟

- نعم، وبالتجربة على أرض الواقع الذي هو نفسه شيء سحري. هذا الواقع خطوات موجودة في الداخل أعرف أن عليّ أن أخطوها. إذا كنت تعرفين هذا فأنت تعين أن المصير يكمن في مكان ما. طبيعي إذًا أن نخطو، بكل لهفة، للوصول إلى النقطة المضيئة أو القاتلة أو التفجيرية. هذا هو اكتمال الولادة. نحن لم نكتمل بعدُ. والوصول ليس زمنيًا فقط، إنه إدراكي أيضًا. عندما تحملين طفلًا ولد قبل لحظات فقط تتساءلين من أين أتى؟ من لا مكان. ماذا سيكون يومًا، طاغية أو قديسًا أو شاعرًا أو قاتلًا؟ إنه يولد في مصيره. علينا أن نفقد

الثقة بالعالم. عندما أرى إنسانًا واثقًا من العالم أخاف منه. كيف أثق بأن القطار الذي يحملني لن يتفجر بعد قليل أو أن مجنونًا سيدخل المقهى حاملًا رشاشًا يقتل من أمامه.

• **هل في هذا تفسير لحالة «البداوة» التي تعيشها في علاقتك بالأمكنة، في بحثك عن اكتمال الولادة؟**

- يمكن أن يكون هناك ارتباط. ولكنّ اكتمال الولادة هو الشيخوخة أيضًا أو السعي نحوها. في الأديان كلها فكرة أساسية هي أن الإنسان، في حياته، منفي عن الأبدية. يأتي الدين وسيطًا ليعلم الإنسان كيف يستعد للأبدية، كي يخرج من منفاه، أحسُّ هذا الغموض، والأبدية نفسها قد لا تكون موجودة.

• **معنى هذا أننا نعيش رهائن لما قد لا يكون؟**

- إنه رهان، قد يكون خاسرًا إذًا.

• **العودة إلى المكان الأول رهانٌ أيضًا في هذه الحالة؟**

- المكان الأول قد لا يكون موجودًا. زال. ليس هناك مكان أول إلا في اللحظة التي شاهدته فيها؟

• هي صورته التي بقيت؟

- إنها الصورة «النيغاتيف»، الصورة غير المحمضة. هذا المكان ضروري رمزيًا فقط، ومع ذلك فنحن نحمله فينا كما كان بمعنى أن الوحيد الذي يحمله كما كان هو أنا. لا أحد غيري رآه في تلك اللحظة كما رأيته. هذا ينطبق على أي منا. المسألة فردية تمامًا. وفي النهاية

قد يكون الشعر هو ما لا يمكن أن يقوله أيٌ آخر.

• هذا الفرق بين الشاعر الذي يقول ما رأى وآخر يعبر عن الشائع أو المستهلك أو المُعاد؟

- نعم، وهذه هي ندرة الشعر. هناك شعراء يكتبون الأفكار المسبقة الآنية من ثقافتهم أو تجاربهم. يرون العالم بمزيج من التفسيرات المقروءة أو الأساليب الخارجية الآتية من دراساتهم أو فهمهم أو.. أنا من النوع الذي يخاف من اللغة وفي الوقت نفسه يستغلها في عملية إرهابية لإجبارها على الخضوع. هناك نوع من السادية في هذه العلاقة. اللغة هي الكل. عالم كامل: السابق والآتي. القاموس، هذا الشيء الغريب، يحتوي كل شيء في حالة موات، في حالة سبات، يأتي الشاعر ليوقظه، برفسه إن احتاج الأمر. هناك مصطلح اللغة الأم. وفعلًا اللغة أم غريبة، أم قاسية والشاعر يحاول أن يذكرها ببعض حنان. العلاقة بين الشاعر واللغة مختلفة عن علاقة الآخرين بها. إنها علاقة مثيرة يمكن له بواسطتها أن يفجر العالم، كما يفعل أي إرهابي.

• تستعمل كثيرًا تعبيرات مثل التفجير والإرهاب والقتل؟

- نعم. أعتقد أن علاقتي «حدية» مع العالم ومع الكتابة. إنها بالنسبة لي قضية مصير.

• وهذا يعني البحث عن خصوصية التجربة ومن ثم خصوصية الصوت الشعري؟

- إنهما شيء واحد في النهاية. البحث هو.. لا إنه

ليس بحثًا. الشاعر لا يبحث.

• إنه يجد! كما كان يقول بيكاسو.

- فعلًا. وأنا مؤمن أن بيكاسو شاعر عظيم. الصوت الخاص هو الوعي بالفرادة. الإنسان مفرد في الكون. وكل سعي نحو الحياة هو في الوقت نفسه سعي نحو فنائها، نحو قتل النفس. كل تجربة تقتطع منا شريحة زمنية وتقربنا من الموت كما تقربنا من الحياة. لا أحب كلمة البحث لأن الشاعر لا يبحث. إنه يملك أشياء كثيرة وبخاصة الذاكرة.

• في ذكرك للأمكنة المغادرة، ليس هناك بكاء على الأطلال أو حنين، حتى عندما يتعلّق الأمر بالمكان الأول؟

- اعتبر الحنين ضعفًا، نوعًا من الإفراط في «السنتمنتالية» «النزعة العاطفية» الكليشيهية. الاستذكار في هذه القصائد مختلف. بعد فترة طويلة من الابتعاد وعيث أن هناك حسابات يجب أن تصفى مع أشياء معينة. عليّ أن أعرف مراحل الولادة، التي كنا نتحدث عنها: أعود إلى مشاعر، أماكن، أحاول أن استبعثها. إنها غير مدفونة أبدًا. الشاعر ينبش الخراب ويطلع منه بهذه اللحظات النيّرة. على الشاعر أن يتعامل مع طفولته بعينين مفتوحتين. ولذلك ففعل الذاكرة حار وقوي. خذي قصيدة «حلم الطفولة» مثلًا في ديواني الأخير. من الطفولة كلها آخذ مشهدًا معينًا يمثلها كلها. هذا يتطلب مني طبعًا وقتًا طويلًا. اكتب

القصيدة أحيانًا خلال سنوات. قصيدة مثل هذه تتطلب مني أن انتظر. وبالفعل أنا انتظر.

• **ولهذا يُقال عنك إنك مُقِل؟**

- مقل بمعنى أنني لا أنشر كثيرًا، أو لا أتعجل تجميع القصائد وتفريغها في كتاب.

• **ولهذا فليس لك إلا ثلاثة دواوين، برغم بداياتك المبكرة؟**

- لدي الكثير المكتوب، مما أتركه «ينطبخ» وينضج. عندي ثلاثة كتب أخرى ولكنها هي نفسها تطلب مني ألا أنشرها.

• **وخلال فترة الإنضاج هذه، هل تستمر في إعادة كتابة النصوص؟**

- أعمل على القصيدة عشرات المرات. وهناك قصائد لا أنشرها أبدًا.

• **تُعَدّلُ حتى ما قد ينشر؟**

- بعضه. أحس أن القصيدة فيها عبارة كالجنين المجهض وعليّ أن أغير فيها. ولا أضع في مجموعة إلا القصائد التي اعتبرها هامة، تحمل توازنها الداخلي وقد وفت موضوعها. هناك قصائد هي مجرد ضربة تقسيمات.

• **بهذا المعنى قلت مرة: «الشعر بداية دائمًا»؟**

- القصائد كلها تنويع عن قصيدة واحدة. ما يكتبه الشاعر منذ بدايته حتى موته تنويع عن قصيدة واحدة.

• **لماذا يستمر في الكتابة إذًا؟**

- لأن هذه القصيدة لا تنتهي، إنها قصيدة العمر، القصيدة الكاملة. ولذلك فهي تملك آلاف الضربات وآلاف الإيحاءات. سيمفونية. كما يريد العازف أن يستنزف طاقات الآلة التي يعزف عليها حتى النهاية. هذا هو طموح الفنان. ولكن الطموح لا يترجم نفسه إلى كمية. لا يترجم نفسه إلى ضخامة أو تعددية. المسألة هي القصائد المركزية عند كل شاعر. هي خمس أو ست والباقي كله تنويع عليها مهما بلغ عدد الدواوين والمجموعات.

• **أعود إلى البدايات. ما الذي يجعل شابًا صغيرًا يترك كركوك إلى بغداد ثم إلى بيروت؟**

- أعتقد أنه الخيال. عندما أقرأ شيئًا أتخيله. وقراءاتي ملأتني بالأحلام. سافرت ملاحقًا خيالاتي.

• **كان السفر يومها أكثر ندرة؟**

- أنا الأول من جماعة كانوا يحلمون بالسفر. أنا حققت الحلم. أتحدث عن هذا كثيرًا حتى في القصائد. كنت مسكونًا بالسفر برغم أني لا أمتلك نقودًا ولا جواز سفر. كيف تجرأت على هذا التحدي؟ أعتقد أن السفر نوع من الثورية، من الرغبة في تجريب كل شيء.

• **في القطع؟**

- معناها ببساطة أنك تؤمنين أن لك مكانًا آخر، واحة أخرى. اكتشفت أن هذا صحيح وأن المدن الأخرى تنتظرني.

• **بعد حلم بغداد جاء حلم بيروت؟**

- كنت صغيرًا، في بداية عشرينياتي. وصلت إلى بيروت وهي في عزها. عشتها زمنًا مكثفًا. كنت أقرأ مجلة «شعر» مثلًا وأدخل عالما مسحورًا. كنتُ مفتونًا بالكلمات. فقدت سحرها مع الزمن للأسف.

• كان يوسف الخال من اللقاءات الأساسية في بيروت، والتي أثرت عليك على المستويين الشخصي والشعري؟

- من دون أي شك. ببساطة أقول لك إن يوسف الخال غيّر حياتي.

• بأي معنى؟

- لقد تغير مصيري كله لأنني التقيت به. في البداية أرسلتُ له قصائد ونشرها في «شعر». تعارفنا عندما التقيت به في بغداد مع جبرا ابراهيم جبرا. الحقيقة أنه كان يحبني وفي رسائله لي كان هناك تشجيع حار. أعطاني الفكرة بأن لدي أصدقاء في بيروت. كان يقول لي إنه من الأفضل لي أن آتي إلى هذه المدينة. لا أعرف كيف استنتج هذا ولكنه كان يردده لي. رسخت عندي فكرة أن بيروت هي الهدف.

• كان الوسط الشعري آنذاك خلية نحل غرقت في عسلها؟

- سقطتُ في قفير النحل. هذا تعبير ممتاز. كانت بيروت فعلًا مليئة بالعسل (ضحك). الفترة التي قضيتها فيها. رغم قصرها الزمني كانت غنية جدًا وبخاصة على مستوى الصداقات مع الفنانين والكتاب والشعراء. كل

منهم أعطاني منظورًا جديدًا للعالم.

• **مَنْ مثلًا؟**

- أدونيس، كنا نلتقي كل يوم تقريبًا. كانت هناك خالدة سعيد أيضًا. ما كنا نلتقي كشعراء بل كأصدقاء. نتبادل الأفكار والفكاهات. وكنت وقتها أريد التهام العالم كله. انفجرتُ، كما قلتِ، على قفير العسل.

• **شاركت في تجربة مجلة «شعر»؟**

- كنت قد بدأت أنشر قصائدي فيها منذ أن كنت في كركوك. في بيروت عملتُ مع يوسف الخال ونشرت ترجمات وقصائد، وشاركت في اختيار قصائد للآخرين أحيانًا. كنت آتي إلى مكتبه يوميًا وبرغم صغر سني فقد كان يأخذ برأيي إلى حد جعلني أفخر بنفسي.

• **لقيت ترجمات يوسف الخال دورًا كبيرًا في التعريف بمناطق شعرية كانت غير معروفة بعد في العالم العربي؟**

- كانت أهمية مجلة «شعر» في أنها قدمت، لأول مرة، شعراء عالميين، بشكل لم يكن الأدب العربي مستعدًا له، ولا اللغة العربية. مما قاد إلى نوع من الإشكال أو سوء التفاهم. مجلة «شعر» غربية؟ طبعًا غربية، ولكن لمصلحة الشعر. الاتهامات التي صبّت عليها كان سببها أنها سبّاقة. مجلة «الآداب» المنافسة وقتها، كانت رجعية، بهذا المعنى. أذكر مرة أنني اجتمعت بيوسف الخال وأطلعني على أرشيف المجلة وعلى الرسائل التي كان يتلقاها. أذكر مثلًا رسالة من عزرا

باوند يسمح له فيها بترجمة «كانتو رقم ١» التي افتتح بها المجلة. رسائل كثيرة من شعراء كثيرين، كان يفخر بها، وقد قال لي يومها: إن كتابة تاريخ مجلة «شعر» مهمة ملقاة على عاتقكم أنتم الشباب. لا أعرف ماذا حصل لهذا الأرشيف «راح». على كل حال، كانت مجلة «شعر» رائدة فعلًا.

• هل يمكن أن نقول إن أهم ما فعلته مجلة «شعر» هو تحقيق القطيعة عبر قصيدة النثر، مع القصيدة العربية السائدة حتى ذلك الوقت. من خلال الشعراء المشاركين فيها والترجمات المنشورة؟

- تبنت مجلة «شعر» قصيدة النثر في وقت كان يرفض فيه حتى شعر التفعيلة! لا بد أن يُسجّل هذا السبق لمجلة شعر وليوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ. جماعة الشعراء التي ساهمت في هذه التجربة. الثورة الحقيقية هي هذه ومجلة «شعر» هي التي أنجزت الثورة. البقية تفاصيل.

• إن «إنجاز الثورة» كما تسميه يبدو الآن وكأنه تحول إلى مأزق معمم. وإذا كان لأغلبية أولئك الشعراء المؤسسين مشروعه الواضح والمستمر حتى الآن عند بعضهم، فإن المفارقة تكمن في أن الأجيال التي أتت بعدهم «تمددت» بمعنى أن كثافتها خفت، لنصل الآن، إلا عند النادر، إلى ما يسميه بعضهم «القصيدة العربية الواحدة» المكتوبة أصلًا بلغة

الترجمة والتي لا تفرق خلالها بين شاعر وآخر. ما رأيك؟

- كان في المجلة شعراء كثيرون، منهم من اختفى أو توقف. المسألة بكل بساطة أن كل حركة شعرية تنتج قلة من الشعراء دائمًا.

• البقاء للأصح هنا أيضًا؟

- طبعًا. هذا قانون خفي. هناك قوانين تحتية تقرر مصير الشعراء. مجلة «شعر» أعطت شعراء كبار وآخرين لم يكونوا على مستوى التحدي. هناك أنسي الحاج وهناك أدونيس ونعرف قوتهما الشعرية الآتية أصلًا من التحدي. الشاعر الذي لا يتحدى عصره يكون شاعرًا من دون إنجازات حقيقية. وهذا درسُ مجلة «شعر».

التغيير الذي نادت به المجلة كان امتدادًا للشعر إلى الحياة. بتغيير شكل القصيدة تغيرين شكل المجتمع. والشعر سلاح بهذا المعنى. إن شاعرًا مثل يوسف الخال، بطيبته ووداعته، كان محاربًا حقيقيًا غيّر وجه الشعر العربي كما لم يحدث من قبل، وكما لا يحدث الآن، كما قلت أنت. الشعر الآن من دون شخصية فعلًا. هناك نوع من الانبهار بشكل القصيدة المترجمة. قصيدة النثر ليست قصيدة الفوضى. وللغة العربية قوانينها الخفية حتى في هذا الشعر. والشخصية الشعرية لا تأتي من دون تجربة، من دون أسطورة شخصية. هناك طبعًا من لا ينطبق عليه هذا وهناك طبعًا شعراء لهم قصائد جيدة،

ولكنهم لا يصلون إلى حجم أولئك الذين كانوا - وما زالوا - يمثلون مركز الثقل في الشعر العربي.

• **ما هي، بنظرك، أسباب التضخم الشعري الحالي؟**

- السهولة.

• **بأي معنى؟**

- تبدو قصيدة النثر لهؤلاء الشعراء وكأنها بضع جمل عن مقهى وامرأة يحلم بها الشاعر وسيجارة و.. إلى آخره من هذه الكليشيهات السخيفة. يمكن لأي أحد أن يكتب قصيدة في هذه الحال، ولكن ما قيمة هذه القصيدة؟ ما قيمة القصيدة إن لم تكن تجربة حقيقية، تجربة حربية مع اللغة العربية، مع خلق طريقة جديدة للقول، مع تركيب العبارة. الشعر الآن هو شعر الصحف، والصحافة هي المسؤولة. عليها أن تملأ الصفحات بنصوص - ولا أدري لماذا يجب أن تكون هذه شعرية؟- مما شجع الشعلراء على كتابة القصائد السهلة. والمسألة في النهاية هي البحث عن الصعوبة. كي يتميز الشاعر عليه أن يسعى نحو النص الصعب. النص المنفرد.

• هل معنى هذا أن الثورة التي قامت في الستينات شاخت بسرعة وتعيش الآن تصلب شرايينها؟

- تمر قصيدة النثر بوثبات. حتى الآن عشنا وثبة واحدة. قد تكون هناك وثبات أخرى، لا يمكن لنا أن نتكهن. أعتقد أن قصيدة النثر وجدت أصلًا كي تثبت أن الشعر لا يمكن أن يوثق به. بمعنى أن الشعر لا يمكن أن يقنن. ولذلك قد يأتي شاعر مجنون ويغير قوانين الشعر

بشكل كامل. قصيدة النثر الآن تركيبة معينة يحاول بعض الشعراء الخروج منها.

• أنت ترفض هذه التسمية مطلقًا؟

- طبعًا. أنا اكتب شعراً فقط. ما زال العرب يتكلمون لغة الحذر، لغة التمييز بين الأشياء والأشكال. لم يتعلموا أن يقبلوا شكلًا ويرضخوا لقوانينه الجديدة. قصيدة النثر أخافت العالم العربي وما زالت تخيفه. لا بد أنها تحمل خطرًا كي ترعبه إلى هذا الحد. ما أكتبه ليس قصيدة نثر. لكل عبارة إيقاعها الذي يحتاج ربما إلى أذن جديدة خرجت عن ألفتها مع الإيقاعات القديمة المألوفة. وهذا يتطلب زمنًا، برغم أن هناك من يقول لي، وبخاصة من بين الشعراء، إنه يفهم هذه الإيقاعات ويستجيب لها.

• والقارئ في هذا كله؟ هل هو موجود، ذلك القارئ الذي خرج عن ألفته، كما تقول؟ وماذا عن انتشار شاعر «الألفة» بامتياز نزار قباني؟

- نزار قباني يعرف جيدًا كيف يستثمر الأذن القديمة. إذا زالت تلك الأذن أو تغير صماخها فستبدو إيقاعات نزار على حقيقتها: ميكانيكية تقريبًا، تخاطب قارئًا انقرض غدًا!

• غدًا؟؟

- غدًا، بالمعنى العربي.

• تقصد «الأبدية»؟

- الزمن عندي مطاطي (يضحك) لا، ليس غدًا. هذا

جمهور ولكنْ هناك جمهور آخر. السؤال المطروح أيضًا: هل يريد الشاعر الجمهور؟ هل غاية الشاعر أن يربح الجمهور؟

• **أليس هناك دور للقارئ؟**

- طبعًا. ولكن كم يبلغ عدد القراء؟ هل نحسب عدد المتفرجين في لعبة كرة القدم؟ عدد المتفرجين في مسرح؟ للشاعر جمهور خفي يمكن أن يظهر يومًا. هناك شعراء لم يكن لهم جمهور على الإطلاق ثم تغيرت الأحوال. الفكرة معقدة وعلاقة الشاعر بالجمهور مسمومة أحيانًا. ليس كل شاعر نزار قباني.

• **ليس هناك إلا نزار قباني واحد وهو يكفي لزعزعة كل ما قيل عن «الثورة الشعرية» وقد نتساءل: هل وقعت فعلًا؟**

- قامت الثورة في الكواليس، بالنسبة للجمهور. الثورة الشعرية تقوم دائمًا في الكواليس والجمهور في مقاعد المتفرجين، يواجه الشاعر ولكنه لا يعرف ما يجري خلفه.

• **إنه ربما يعدُّ الرؤوس التي تتدحرج؟**

- بالضبط، والسيوف الخشبية التي تقارع بعضها بعضًا. هذا ما يصل إلى الجمهور المسكين. ما يحدث حقًا في الشعر هو ما يحدث بين الشعراء.

• **وماذا يحدث بين الشعراء؟**

- هذا هو السؤال (يضحك). الحركات الحقيقية في الشعر تطلع من تحديات الشعراء لبعضهم بعضًا. لا

الشعراء الأحياء فقط بل هم جميعًا، عبر الأزمنة. بالنسبة لي المتنبي حي يحرضني ويحركني وكذلك ابن الرومي والنابغة وخليل حاوي والسياب. إنها طاقات مصبوبة في تركيب الشاعر. مع كل شاعر هناك حوار. والكلمة هي الرابطة العظيمة الواثقة من نفسها والتي تمد الجسور بين الشعراء. التصادم بين العقليات الشعرية يخلق الحركة الحقيقية في الشعر. هذه لا يعرف عنها الجمهور شيئًا. ما يصل إليه هو النتاج فقط. والخضروات والبرتقال والدجاج.

• **والبقر المجنون؟**

- بالضبط. الجمهور متفرج. في رأسي ليس هناك جمهور على الإطلاق. أعرف أنني عندما أكتب شيئًا حقيقيًا هناك قارئ، قد لا يشبهني، ولكن بيننا أشياء مشتركة، سيحب قصيدتي. وأعتمد أنا على هذا الخيط الواهي الممتد كخيط آريان في المتاهة، قد يكون القارئ في النهاية هو « المينوتور» الكائن الأسطوري.

• **من هم الشعراء، قديمين وحديثين، الذين يحضرونك؟**

- أكثرهم جاهليون ولا أدري لماذا: طرفة بن العبد، امرؤ القيس. هؤلاء شعراء يحركونني عندما أقرأهم أو حتى لا أقرأهم بل أفكر بهم قط. فقد قرأت الكفاية والكفاية عندي هي بضعة أبيات جوهرت حياتهم ونظرتهم إلى العالم. كل شاعر قدم جوهرة. عندما نقول: أبو تمام، لا نفكر في كل ما كتبه بل في شخصية

معينة وقفت موقفًا معينًا. نفكر في بيت له يقول فيه:

تاهت على صورةِ الأشياءِ صورته

حتى إذا كملث تاهث على التيهِ

ونعرف من يتكلم هنا وما فعلته اللغة بالرجل وما فعله الرجل باللغة. هذا ينطبق على جميع الشعراء. عندما أفكر في ابن الرومي أتوقف عند الأحدب وصورة الخباز الذي يتلقف الرغيف وكيف يقولها بأدق ما يمكن. قد تكون هذه تأثيرات ثقافته اليونانية. الشاعر له حركة معينة في العالم، ترتبط باسمه. أسطورة ما يخلقها وعلى القارئ أن يراه من خلالها.

• من يحرّضك من المعاصرين؟

- أدونيس. محمود درويش أيضًا.

• **ما هي «أسطورة» كل منهما عندك؟**

- أعرفها جيدًا ولكن يصعب عليّ التعبير عنها (يضحك). أدونيس أراه دائمًا بمنظور شخصي، ربما بسبب صداقتنا القديمة، وبمعزل عن ذلك أرى في إشارات معينة أطلقها في «أغاني مهيار الدمشقي» وكانت أساسية بالنسبة لي وبالنسبة للجمهور. هذه الإشارات، قد أخترع كلمة وأسميها «المجوهرات»، هي التي يوحي بها شعره إليّ. وبقية كتاباته تتحلّق حول هذه البؤر.

أما محمود درويش فهو أحيانا بهلواني سحري على حبال اللغة وهذا ما يحببه إليّ، وأحيانًا أخرى هو صاحب القضية الكبرى. ما أفضله أنا عند درويش هي

محاولته المتقنعة في كثير من الأحيان، في أن يظهر كما هو، وهذه القوة الدافعة عنده تجعله أحيانًا يكتب شعرًا مغايرًا «لشعريته». أنا محرج عندما أتحدث عن الشعراء الآخرين لأن الشاعر العربي عادة يتوقع المحاباة والنفاق والمديح. أنا أنظر إلى الشعراء جميعًا كلحظات معينة تعطيني البعد الكامن فيهم. ليس للشاعر مهمة ثقافية أو اجتماعية، هو غريب عن المجتمع والثقافة ويجب أن يبقى غريبًا.

• والناقد، ما هي مهمته؟

- النقاد العرب منافقون. لم أقرأ نصًا لناقد عربي يستل مني قطرة احترام.

• إلى هذا الحد؟

- وأكثر.

• **ما هو الدور الذي يقوم به الناقد إذًا؟**

- لا أعرف، ولكنني أقرأ ما يستحق أحيانًا أصحابه معسكرات الاعتقال والأشغال الشاقة. من هو الناقد؟ إن لم يدرك أنه جاء لينقد الوضع لا ليكون جزءًا منه فعليه السلام. هناك ثلاثة أو أربعة نقاد يسيطرون الآن. كلهم أكاديميون أعرف مصادرهم ومعظم كتاباتهم منقولة وأفكارهم ليست لهم. عندما يأتون إلى ما يُسمى قصيدة النثر يتخذون وضعية الفقيه الذي شم رائحة كفر. أمام بعض الشعراء الذين يعدون على أصابع اليد المبتورة يتخذون وضعية أخرى أكثر إجلالًا ونفاقًا. أنتظر ناقدًا يكون شاعرًا ويعرف ما تعنيه كتابة القصيدة، ودواخل

الصفة الشعرية الخاصة بها.

• **لكل شاعر أسطورته قلت وتحدثت عن أساطير الآخرين. ما هي أسطورة سركون بولص؟**

- لم تكتمل بعدُ ويوم تكتمل عليَّ أن أختفي.

• **كيف تبدأ هذه الأسطورة غير المكتملة؟**

- تبدأ بالحلم. أنا إنسان حالم، لا بالمعنى الرومانسي، بل بمعنى رؤية مستويات الأشياء وطبقاتها. أنا لست واثقًا من أي شيء في هذا العالم وأؤمن بنظرية اللايقين في الفيزياء الحديثة، وأطبق هذا على الإنسان عمومًا، وعلى المرأة بخاصة. أنا لا أثق بالمرأة على الإطلاق.

• **كيف يترجم هذا؟**

- بمعنى أن المرأة يمكن أن تظهر لي وجهًا آخر في أي لحظة؟

• **وهذه «حلاوتها»؟**

- طبعًا، ولكن «الحلاوة» لا يوثق بها وقد تنقلب إلى مرارة.

• **هل الثقة مطلوبة في الشعر؟**

- لا. ولا في الحب ربما.

حوار: سلوى النعيمي،

بريد الجنوب، باريس، ١٧/ حزيران ١٩٩٦.

شاعر «الريادة الثانية» لقصيدة النثر لا يزال في طريقه إلى «مدينة أين»: كم غريب أنّ للكلمات هذا الوقع!

خرج سركون بولص من عزلته الأميركية متأخرًا، ليحتل موقعه في «الريادة الثانية» لقصيدة النثر، وكان صدور مجموعته الأولى «الوصول إلى مدينة أين» (١٩٥٨) حدثًا شعريًا، ومنعطفًا في تاريخ تلك القصيدة. ثم تتالت مجموعاته لتمد بنفس جديد الاتجاه الذي بدأ بالتبلور في أواسط السبعينات، كتعبير حي، متحرك بين الجغرافيات، هو الأكثر راديكالية في الكتابة الشعرية العربية. كيف ينظر هذا المتسكّع الأبدي بين المدن واللغات والعصور بين الداخل والخارج، هذا المسترسل في تأمل المجرى وحركة الأشياء، إلى تجربة الاغتراب والكتابة؟ وما جذور تلك الحيرة الوجودية التي تحكم لديه العلاقة بين الحياة والقصيدة؟ «الوسط» التقت ذاك الدرويش الذي يبدو متطلبًا من الخارج قدر تطلبه من نفسه، وكان الحديث عن جيل الستينات والحياة الادبية في بغداد، عن اكتشافه لحركة البتنيكس وأثر الشعر الأميركي عليه، وعن عذاب العودة الشائكة إلى الشرق...

تجربة سركون بولص في الكتابة الشعرية لها تأثيرها ليس فقط على قراء القصيدة الحديثة، وإنما أيضًا على عدد من الشعراء الجدد من جيل الستينات على وجه

التحديد. وهي تجربة مثيرة للجدل في أوساط مجايليه وأوساط الشعراء الذين بدأوا في الظهور مطلع الثمانينات. والشاعر الذي غادر العراق في أعقاب الستينات، لم يجمع شعره في دواوين إلا ابتداءً من أوساط الثمانينات، أي بعد مرور سنوات على ظهور ريادة جديدة في قصيدة النثر ستشكل مفترق طرق أساسيًا، لا مفر لمن سيخوض غمار الكتابة الشعرية بعد ذلك من أخذه في الاعتبار.

خرج سركون بولص من عزلته الأميركية متأخرًا، ليحتل موقعه في «الريادة الثانية» لقصيدة النثر. وكان صدور مجموعته الأولى «الوصول إلى مدينة أين» سنة ١٩٨٥ حدثًا شعريًا، ومنعطفا في تاريخ تلك القصيدة. ثم تتالت مجموعاته: «الحياة قرب الأكروبول» (١٩٨٨)، «الأول والتالي» (١٩٩٢)، «حامل الفانوس في ليل الذئاب» (١٩٩٦). هكذا التحقت تجربته الخاصة، ذات النكهة الخاصة والفضاء المتشكل بعيدًا في أميركا، ب «الإغواء الشعري الجديد» الذي بدأ بالتبلور منذ أواسط السبعينات، كتعبير حي، متحرك بين الجغرافيات، لاتجاه هو الأكثر راديكالية في الكتابة الشعرية العربية.

لم يضمّن سركون بولص مجموعاته هذه أيًا من شعره القديم المنشور في «شعر» و«مواقف». ولعله أدرك أن «زمن» هذا الشعر بموضوعاته وأخيلته وكيميائه وما ينهض عليه من مقومات فنية، أصبح بعيدًا عن ذائقة الحاضر. فضلًا عن أن شاعره نفسه يبدو قلقًا ومتمردًا

على صنيعه الفني أكثر منه راضيًا به أو مطمئنًا إليه. وهناك شاعر آخر يشترك معه في مفارقة الانتماء إلى جيل لاحق عليه، إنه عباس بيضون الذي أصدر مجموعته الشعرية الأولى «الوقت بجرعات كبيرة» (١٩٨٢). لكن بيضون في بيروت كان أقرب إلى مسرح حركة الشعر، وأكثر نشاطًا، وبالتالي تأثيرًا في الشعراء اللاحقين عليه من سركون بولص الذي ظلّ يتنقل قلقًا بين أميركا وأوروبا، من دون أن ينعم بالاستقرار في مكان.

أما «الإغواء» الذي مارسه بولص على الشعر العربي، فيجد نسغه ومادته أساسًا في قصائد كتابه الأول. ف «الوصول إلى مدينة أين» لا يزال، على رغم صدور المجموعات اللاحقة، الكتاب الذي يستحضر من خلاله الشاعر. وهذه الظاهرة لها دلالات عدة، نتوقف بينها عند التمسك بالصورة الأولى لمن نحب. كما أن هذه النظرة القسرية، الاختزالية، تفضح عجزًا عن مواكبة التطور الذي تستبطنه التجربة الشعرية، وعن استيعاب مواطن الاختلاف ونقاط التحول فيها.

سركون بولص شخصية هادئة، إلى درجة يبدو معها مستسلمًا إلى تأمل المجرى وحركة الأشياء في سيرورتها الموضوعية. وقد يوهم مسلكه بالقعود والتراخي، وربما الكسل، لكن شخصيته الشعرية متقدة، حيوية، وانقلابية أيضًا. والنقاش معه حول الشعر يمضي من طبقة إلى أخرى في تجربته، ومن مستوى

إلى آخر في المسارب الخفية لكتاباته. كأن علاقته بالقصيدة تبلغ درجة التصوف والانقطاع، بكل ما ينتج عن ذلك من انكشاف ل «مصادر النعمة»، يحرض على اخفائها بغية التلذذ بأسرارها، وصون هذه الأسرار لتكون مفاتيح لا يمكن العثور عليها إلا في القصائد نفسها، ولا يفلح في تحقيق ذلك العارفون وحدهم. ذلك على الأرجح من شانه أن يحول الشاعر إلى درويش لا يبدو متطلبًا من الخارج قدر تطلبه من نفسه.

ذات يوم وصل سركون بولص إلى لندن بحقيبة ملأى بالقصائد والترجمات لشعراء وشاعرات من أميركا وبريطانيا، وبمشروعات أخرى طالما تأخر في نشرها، ليس أولها ترجمته الشعرية الخاصة لملحمة جلجامش، ولا آخرها إعطاء موقع لدرة شكسبير «هاملت» في اللغة الشعرية العربية الجديدة، وبينهما مجموعة من القصص القصيرة التي كتبها بولص المولع بهذا الفن الادبي. كأنه يقول لنا إن الوصول المتأخر، هو السلوك الوحيد الذي يليق بالشعراء.

هذا المتسكّع الأبدي بين المدن واللغات والعصور، بين الداخل والخارج، ليس على عجلة من أمره. وهنا تكمن ربّما أسباب تلك الحيرة الوجودية المستمرة التي تحكم رباط العلاقة بين حياته وقصيدته بطريقة درامية. «متى نصل؟» أمر مرتبط بالضرورة، بالنتائج المرتبة على البحث عن «مدينة أين». وربما كانت المكافأة الكبرى لهذه المغامرة أنها تمكنت من عبور محطات

شتى، وواصلت تجددها. وإلا كيف نفسر أن بعض نصوصه يوحي أن كاتبها أصغر من عمره بعشرين سنة. ذلك هو سركون بولص، إنه من شعراء التسعينات!

«من هو الشاعر العظيم الذي لم يكن غريبًا في الأرض»، يسأل سركون بولص الساعي إلى دفع التعبير نحو حدوده القصوى، وسبر إمكانات اللغة التي يتحملها في أعماقه. في هذه الحلقة الثانية، يعتبر الشاعر العراقي الذي يهوى جمع وقراءة القواميس والمعاجم، أن القصيدة من دون إيقاع جثة هامدة، وأن الوجد وحده يرتفع بالنثر من هاويته إلى مستوى الشعر. ويعترف بأنه يحلم ب «لغة كاملة، أو مكتملة الصفات مركبة من لغات عدة». كما يتحدّث عن المكان الواحد، عن معايشته الطويلة للقصيدة كي تختمر، عن رحلة السبر المتواصل في أدغال المجهول، وعن القصيدة كفعل تصفية للاوعي.

* * *

• تبدأ مغامرتك من كركوك مطلع الستينات...

- انتقلنا سنة ١٩٤٦ من الحبانية إلى كركوك، حيث بدأت أكتب. وكأي مراهق، كانت لي محاولات للتعبير شبه عشوائية، ظهرت منها في ما بعد ثيمات وما زالت تشغلني في الكتابة. أذكر أن قصيدتي الأولى كان عنوانها «الصياد»، ويبدو لي أن ثيمة الصياد والصيد نفسها تستقطب اهتمامي في الوقت الحاضر. فكتابة القصيدة محاولة صيد بمعنى ما.

في كركوك التقيت بجان دمّو، وكنا ندرس معًا في متوسطة كركوك الغربية. جان دموّ وأنا كنّا دخلنا حلم الكتابة، وهو ذلك العالم الشاسع المليء بالمفاجآت إلى حد الانفجار الذي يلاقيه كل شاعر شاب يحدث له أن يمس بأصابعه مفتاح الدمار الخفي الذي ينتظره في ظلام الأبجدية. بعد فترة أخبرني جان دموّ عن لقائه بمؤيد الراوي، وقال لي إنه صاحب شخصية مثيرة وطريفة ولا بد لي أن ألتقيه، وهكذا كان.

التقينا في كركوك الجديدة كما أذكر، حيث كانت لمؤيد زاوية قريبة من أجمة تمرّ بها مجموعة من المراهقات الآشوريات. وصرنا نقضي أوقاتا طويلة في الحديث ومحاولة رصد تلك التحركات الأنثوية التي كان لها عطر خاص، ونحن نفتح عيوننا المأخوذة على عالم جديد، وبعد فترة بالطبع التقينا بالآخرين... جليل القيسي، فاضل العزاوي، أنور الغساني، يوسف الحيدري، الأب يوسف سعيد، ثم صلاح فائق في فترة متأخرة.

كانت لقاءاتنا تتم عن طريق المصادفة وكيفما اتفق. أما الوشائج والهموم الشعرية فكانت تنسج من دون معرفتنا. وسرعان ما وجدنا أنفسنا، خصوصًا بعد الاطلاع على الصحف والمجلات التي كانت تصلنا من بغداد وبيروت، مشدودين إلى فكرة التواصل، مع مراكز ثقافية أخرى. فجأة بدأ لنا فضاء كركوك أضيق من أن يحتوي تلك الطاقات التي وجدنا أنفسنا مستسلمين لتياراتها العنيفة.

• هنا بدأت مرحلتك البغدادية...

- قبل أن أسافر إلى بغداد، نشرت العديد من القصائد في مجلة «شعر»، وبالتحديد بين ١٩٦٣-١٩٦٤ أي في العددين الأخيرين من مجلة «شعر» قبل توقفها. وبعد عودتها إلى الصدور أخذت تحمل قصائدي، على امتداد أعداد متتالية. وفي الوقت نفسه، كنت نشرت قصصًا في مجلة «الآداب» و«العاملون في النفط» والصفحة الثقافية في جريدة «الأنباء الجديدة» التي كان يحررها عبد الرحمن الربيعي. ولا بدّ من الإشارة إلى أن صحفًا صغيرة عدّة كانت تصدر في كركوك، أذكر منها «البشير» و«جريدة كركوك» حيث نشرنا جان دمّو والعزاوي، والراوي وأنا قصائد ونصوصًا أخرى.

هكذا فإن وصولي إلى بغداد كان مهيأ له. فبعض أدباء العاصمة يعرفني ونشأت بيننا إلفة عفوية. ثم بدأت سيرة المقاهي الرائعة التي كانت أشبه بالحلم يختلط فيها الليل بالنهار، والإبداع بالفجاجة. من أحب تلك المقاهي إليّ «البلدية» العظيمة الشاسعة الأطراف، ما زلت أذكر شرائح النور الهائلة التي كانت تسقط على مجلسنا من السقف مختاطة بغيوم الغبار المتراقصة.

أذكر أيضًا مقهى «ليالي السمر» الصيفي حيث كانت زبدة الحياة الأدبية تطفح بين الموائد وتنفرط الحكايات اللاذعة كحبات السبحة في فضائها الرائق.

• ما الذي دفعك إلى مغادرة العراق؟

- بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، كانت الحاجة إلى الخروج

قد تزايدت فيّ إلى درجة لا تطاق، فصارت فكرة ثابتة أهجس بها طوال الوقت. استحوذت عليّ رغبة الذهاب إلى بيروت، خصوصًا بعد لقائي الأول بيوسف الخال في بيت جبرا إبراهيم جبرا في المنصور. قال لي يوسف يومها إن مكاني بكل بساطة في بيروت، وأن عليّ أن أبذل كلّ ما في وسعي للوصول إلى هناك. وظنًا منه أنني سأسافر إلى بيروت بطريقة شرعية، سلمني جبرا مخطوط ترجمته ل «الملك لير» مطبوعًا على آلة كاتبة لأوصله إلى «دار النهار»، ورحل المسكين قبل عامين من دون أن يعرف أن مخطوطه هذا عبر معي الصحراء سيرًا على الأقدام في حقيبة صغيرة.

انطلقت من قرية صغيرة اسمها القائم، كانت تقيم فيها عائلة الصديق الناقد شجاع العاني. هذه المغامرة الأولى لا يزال يشغلني هَمّ التعبير عنها. فعلت ذلك في ثلاث قصائد إحداها بعنوان «حدود» منشورة في «الحياة في الأكروبول»، والثانية في «الأول والتالي» وعنوانها «مفتاح البيت». أما الثالثة فنشرتها في آخر مجموعاتي تحت عنوان «بستان المهربين على حدود القائم والصحراء».

• **ماذا بقي لك من تجربتك البيروتية؟**

- كان وصولي إلى بيروت قفزة نوعية. دلفت إلى عالم آخر، واسع الأرجاء، مقارنة ببغداد، غني بالاكتشاف. كانت المدينة مشرّعة على المدى الشاسع، فهي العاصمة العربية التي تجمع بين الشرق والغرب في

بوتقة واحدة. وعندما حططت رحالي أيقنت أنها المكان الذي كنت أبحث عنه، وكان يوسف الخال ومجموعة من الشعراء البيروتيين هم الذين دلوني، كل على طريقته، إلى عالم الكتابة والحياة الثقافية بحلقاتها الداخلية.

عشت متنقلًا بين مكتب «شعر»، في «دار النهار». ومكتب جريدة «لسان الحال» التي كان أدونيس يحرر صفحاتها الثقافية. كانت بيروت تعيش في تلك الفترة «العصر الذهبي» للثقافة العربية. فجميع الشخصيات الأساسية التي ساهمت في إحداث ثورة في صلب الأدب العربي، كانت مجتمعة هناك، تعيش وتبدع وتصخب وتغامر دفعة واحدة. كما أن النساء، ولأول مرة في مدينة عربيّة، كن في أوج ممارستهن لحقوقهن الطبيعية، من المشاركة في الإبداع وتجارب الكتابة الجديدة والعيش الحر. ومنهن غادة السمان التي لن ينساها كل من سنحت له فرصة اللقاء بها، وقبلها طبعًا ليلى بعلبكي التي كانت أول من أحدث ثورة في الكتابة النسائية.

أمضيت في بيروت فترة مليئة بالزخم. كانت بيروت حقًا هي المكان. كم غريب أن يكون للكلمات هذا الوقع، هذا التأثير الجسدي الذي يمكنه أن يشكل لك مصيرًا جديدًا. لكن هذه الحالة استنفدت نفسها، ووجدت نفسي على الشاطئ مرة أخرى انتظر سفينة لا أدري إلى أين ستقلني.

• في العام ١٩٦٩ أبحرت مع جماعة من الهنود الحمر

على ظهر قارب أقلع من خليج سان فرانسيسكو إلى جزيرة ألكتراز، بهدف إنشاء كيان خاص. وعبرت عن هذه التجربة في قصيدتك «قارب إلى ألكتراز». كيف تسترجع الخبرة الشعورية والإنسانية التي تقف وراء هذه القصيدة؟

- ذات يوم كنت مع إيتيل عدنان في مقهى يواجه الخليج (خليج سان فرانسيسكو). وعبر الزجاج كنّا نرى حركات بشرية غير عادية، وأشخاص يغزون الشوارع بملابس مختلفة عن ملابس الهيبيين المنتشرة في كل مكان ذلك الوقت: خرز وقلادات هندية وعصي مزينة طويلة، وبطانيات محمولة على الظهور والأكتاف، أطفال، وعجائز بشعور طويلة. بعد يومين اكتشفت من بعض الأصدقاء، وعبر الصحف أن تجمعات من الهنود الحمر كانت قد زحفت إلى أطراف الخليج في القوارب مستعدة للإبحار إلى جزيرة ألكتراز التي كانت في ما سبق سجنًا مشهورًا، قبل أن يقرر محافظ المدينة إغلاقه، تحت ضغط الرأي العام، بسبب الوفيات الكثيرة بين السجناء. فالبرد والضباب، خصوصًا في الشتاء، كانا أقسى من أن يحتملا، حتى من قبل من نالهم العقاب في أن يكونوا مشرفين على هذا السجن وعاملين فيه.

كان مثيرًا أن أرى الهنود الحمر الأميركيين للمرة الأول. فأنا لم أعرف عنهم، حتى ذلك الوقت، إلا من خلال الأفلام وأحلام الطفولة. كان الهندي مجرد طيف أسطوري. ووجدت نفسي أندفع مع المندفعين. كان

السند الشعبي موجودًا، والغالبّية تؤيّد فكرة أن ينال الهندي قطعة صغيرة هي في الأصل له بعد أن سلبه الآخرون قارة بكاملها. كان كل شيء يجري بقيادة دنيس بانكس، وهو مناضل هندي مشهور ما زال يصارع، حتى الآن، لنيل بعض الحقوق لشعبه.

طوال أسبوع عشت تجربة فريدة. صادقت فتاة هندية اسمها فالو كانت تحمل سكينًا في جزمتها المصنوعة من جلد الغزال، وكنت أحب جدائلها الطويلة وشخصيتها المليئة بالحمى والغضب. ومن هنا جاءت تلك القصيدة.

• ما النتيجة التي أسفر عنها الزحف الهندي على ألكتراز؟

- بعد أيام كانت سيارات البوليس الأميركي تحيط بمنطقة الخليج. ويبدو أن الأوامر كانت أن يطرد الهنود بأي ثمن، حتى لو اضطروا إلى الضرب بالعصي وإطلاق الرصاص. بعض الهنود نجح في التسلل إلى الجزيرة وعسكر هناك ليلتين، إلى أن وصلت إليهم قوات الأمن وانتزعتهم من هناك. قام الهنود، وما زالوا، بحركات مهمّة في أميركا وكندا، أشهرها ثورة «الركبة الجريحة» (ونديد ني) وكانت ثورة مسلحة. وضع عن تلك الحركة كتاب عنوانه «ادفنوا قلبي في الركبة الجريحة»، بقلم كاتب هندي مشهور هو بارون دي.

• انشغلت بقضية الهنود الحمر بشكل ملحوظ...

- نعم، كثيرًا. اعتبرتهم أهل الحضارة الحقيقية، وهي

تبرز أكثر فأكثر مع مرور الزمن. ولعلها الحضارة الوحيدة الأصلية الموجودة في أميركا. وأنا، شخصيًا، أعتبر أن إنسان الحضارات القديمة، في صراعه مع أصحاب الحضارات الحديثة المصطنعة (أو «المدنية») مسألة مثيرة. وهي في الجوهر شعرية.

• ألأنها خاسرة؟

- نعم، لأنها خاسرة بمعنى ما. لأن الخسارة موجودة في المعادلة. لكن ما هو المعنى الحقيقي للخسارة؟ كما يقول وليمز كارلوس وليم: «ما من هزيمة مؤلفة كلها من هزيمة». فحتى في الخسارة هناك نوع من الانتصار، إذا عرفت كيف تتعامل مع وضعك بعد الحدث.

• ماذا كان الغرب يشكل بالنسبة إليك حينذاك؟

- كان الغرب نوعًا من الحلم الذي تسلّل إلينا عبر الكتب والأفلام. كان يسكن خيالنا، ويشكّل فضاءً مشرّعًا على الحرية. وكان أيضًا شيئًا غامضًا وسريًا يجذبنا بإغوائه. فالعالم الآخر دائمًا سرّ، والسرّ دائمًا يغوي. أعتقد أنني الآن عرفت السرّ، وعادت تسكنني حاجة إلى الشرق.

• ما الذي حملك إلى أميركا؟

- الحلم ربما. حلم الطواف اللانهائي النابع من قراءاتي للشعر الأميركي، فضلًا عن أسباب معيشية وجدت نفسي واقعًا في شباكها يومًا بعد يوم، إلى أن وصل بي التفكير مجدّدًا في اللجوء إلى مكان بعيد. أميركا هي التجربة الكبرى، بالنسبة إلى كاتب يستطيع

أن يجد نفسه فيها. أول ما وصلت إلى نيويورك خالجني شعور بأنني انتقلت إلى عالم آخر.

بعد شهر من وصولي، وجدت نفسي في بركلي أشارك الطلاب في تظاهرة ضد الحرب في فيتنام. كانوا يحملون الشموع، ويرتّلون قصائد هوشي مينه الذي كنت قد ترجمت له، عن «دار النهار» البيروتية، كتابًا بعنوان «يوميات في السجن». وكانت سان فرانسيسكو تشهد إحدى أكبر الثورات الشعرية ذلك الحين، أي كتابات شعراء وروائيي البيتنكس ومنهم الآن غينسبرغ وجاك كيرواك وغريغوري كورسو وبوب هوفمان (الشاعر الزنجي الذي سمي في فرنسا رامبو الأسود)... وجدت نفسي في هذه البؤرة المضطرمة، في «نورث بيتمش» وهي المنطقة الأجمل والأكثر فورانًا في سان فرانسيسكو، ومنها انطلقت هذه الحركة التجديدية وحركات أخرى. لا أعرف كيف أصف ذلك الخضم من الحياة والشعر، ولكن ما أعرفه أن السحر الذي نبحث عنه في الكتابة كان يلف أجواء ذلك العالم، ويحمل من الستينات عصرًا خارقًا من ثوريته على مستوى الشارع والحياة الباطنية.

ولعل هذا أهم ما أحدثته الستينات من التغيير على مستوى الرؤية، ومن ثم في فعل الكتابة. فهنا كان عالم الباطن والظاهر يتواشجان ويتساويان من حيث أهميتهما في الموازنة الإبداعية. أفكر هنا في تجربة تيموثي لِيرِي الذي سمّي «غورو السايكايدليات» أو

الكاهن الأعلى للثورة الباطنية، وكان تأثيره كبيرًا على غينسبرغ وكيرواك. هكذا هجر غينسبرغ أسلوب كتابته الأول الذي كان شبه تقليد لقصائد وليم كارلوس وليمز، مبحرًا في اتجاه جديد أعلنت عنه قصيدته الملحمية «عواء». وفجّر كيرواك طاقات الكتابة المعتادة في النثر الأميركي آنذاك، فجاءت روايته «على الطريق» المكتوبة بأسلوب التداعي الحر، لتصبح المرجع الأساسي لجيل كامل، ولتلهم ما عرف في ما بعد بالحركة «الهيبيّة».

• ذات يوم قلت لنا: «عشرون سنة في أميركا كافية، لكن خمس سنوات أخرى شيء لا يطاق». كأنها كانت تجربة مؤلمة تضاف إلى مسيرتك، أو علامة صارمة تضع حدًا في ما بعد الامتلاء والفراغ؟

- تحتاج على الأقل، إلى عشرة أعوام لتؤلف عادات الآخرين، وتتشرب الطقوس والقوانين الخفية التي تتحكم بمسيرة العالم الجديد. جديد عليك لأنك الزائر. عشرة أعوام لتشعر بشيء من الاستقرار وتعرف كيف تتعامل لا مع الآخرين، وحسب، وإنما مع نفسك أيضًا. أتكلم عن الشباب، عن الفتوة، عن الانحسار الذي يأخذ وقتًا طويلًا ليضمحل، وتبدأ بعده عملية التقويم. الغرب هو الغرب. لكن أميركا هي نقطة الانطلاق من نهايات الغرب إلى شيء آخر جديد تمامًا يصب في المجهول.

في أواخر الستينات، أخذت الغشاوات كلها تنقشع، وتحديدًا في سان فرانسيسكو البؤرة التي لا تزال تفعل

فعلها في الثقافة الأميركية. الإثارة كانت في كل مكان، خصوصًا في نورث بيتش، وهي المنطقة التي انطلقت منها حركة البيتنكس، والشعر الجديد الذي كان مثيرًا حقًا بالنسبة إلى ما كتب قبله.

• قدمت أواخر الستينات في مجلة «شعر» أبرز كتاب حركة البيتنكس، وترجمت نصوصهم وعرّفت بالتجربة وأسسها وأماكنها. هل اكتشفت هذه الحركة مبكرًا منذ أيام العراق؟

- صحيح. هل تتصوّر شعوري لاحقًا، وأنا أجلس في تلك الأماكن المعينة التي وصفتها في مقدماتي لشعراء البيتنكس، قبل أن أدخل المدينة وأزور مقاهيها؟ تعرّفت إلى الشعراء الذين قدّمتهم للقارئ العربي، واكتشفت أن ما كتبته كان صحيحًا. تلك بداية شبه موفقة. زخم الحياة والشعر كان كثيفًا وقويًا إلى درجة أن انكشاف الأسرار أستغرق مني أكثر من سبع أو ثماني سنوات. ولم يلزمني وقت طويل حتى أعقد الصداقات العميقة مع شعراء حركة البيتنكس.

• كيف كان أثر وجودك كشاعر انتزع نفسه من نسيج إنساني وثقافي عربي، وزج نفسه في عالم مختلف كليًا. كيف بدت لك اللغة العربية في قابليتها على الإحاطة بتجربتك الحياتية الجديدة؟

- في السنتين التاليتين لوصولي كدت أهجر الكتابة بالعربية، إذ انشغلت بكل حواسي في البحث عن المعادلة التي ستجعلني أطفو على وجه التيار، المعادلة

التي ستحميني من الغرق. فاللغة العربية بدت لي غير مؤهلة لاستيعاب ما يحدث، ولتشرب الأحاسيس الطاغية. جدّيتها المطلقة كانت تطأني، ووقفت حائلًا لفترة بيني وبين الحياة التي لم تكن تكف عن الانفجار بي وبمن حولي. إنها الصدمة الأولى، إغواء الغرب الذي يأخذ مداه إلى أن يجد طريقه، ويتقن مهنة الربان فيصل إلى الضفاف التي يريد.

لم أذهب إلى «الغرب» طالبًا، أو باحثًا ينتظر أن ينهي دراسته ليعود إلى بلاده وفي جعبته شهادة. بل ذهبت كزائر لا يدري إلى متى ستمتد فترة إقامته.

• في تلك الفترة كتبت قصائد انشغلت عمومًا بالفروق الفادحة والهوات التي تخلّفها الغربة بين لغتك العربية والتجربة الشعورية والإنسانية الجديدة التي رميت نفسك في خضمها. بعض تلك القصائد نشر في «مواقف»، وبعضها لا يزال في حقائبك هل يمكن أن تجمعها يومًا في كتاب؟

- ربما أفعل.

• هل حدث أن فكرت في وقت مبكر من أقامتك الأميركية بالعودة إلى الشرق؟

- كان هاجس العودة موجودًا منذ البداية. الواقع أنني أعطيت نفسي سرًا بضع سنوات أستنفد فيها ذلك الدافع، تلك الغريزة، أو الشعور الذي لا أعرف كيف أسميه، ثم أعود، لكن بعد فترة قصيرة، تجد أن فكرة العودة بحد ذاتها شائكة، مليئة بالأسئلة. الوضع يبقى

فلسفيًا بالنسبة إلى الشاعر، فهو يضرب جذوره في أي مكان ليصل إلى الحقيقة النهائية. وجميع الأماكن، في خاتمة المطاف، ما هي إلا مكان واحد، واللغة كلها تصب في مجرى واحد. لكن فوق جميع هذه الأسئلة، كان سؤال الشعر: هل يمكن لي أن أذهب أبعد في التعبير عن هذه التجربة الجديدة، وفي سبر إمكانات اللغة التي تسكنني وأحملها معي؟ هل يمكن لهذه اللغة أن تتسع، وتتفتق عن إمكانات أخرى، وقابليات مضمرة تتيح لي أن أجدد ذلك التكافؤ بين كفتي الميزان؟

• في شعرك المكتوب في أميركا ما يوحي بأن اللغة التي توهم لديك بالانفتاح على العالم المادي، ما هي في المحصلة الأخيرة إلا قصيدة مثقلة بالميتافيزيقيا، وبكل ما تكشف عنه أغوار الذات. لكنها، أيضًا، قصيدة شاعر غريب في مكان يعرفه جيدًا. كأنها قصيدة غير عربية لكنها مكتوبة بالعربية...

- أظن أن القصيدة تحقق بعدها الثالث حين تخلق حالة التواتر بين العام والخاص، فتصير حقلًا مغناطيسيًا يخلق ديناmياته اللفظية بالتناسق مع الأشياء المحسومة. التجربة التي استقطبت اهتمامي منذ البدء، كانت حاضرة على الدوام، تطالب بدخول ذلك النسيج النهائي الذي هو القصيدة. كثير من نظريات روبرت تريلي التي غيرت الطقوس الشعرية في الستينات - ومنها ما كتبته في «الشعر الإسقاطي» و«ميدان النفس» - أثّرت في نظرتي إلى كتابة الشعر.

حاولت أن أطبق بعض مبادئها على شعري، لكن الأمر ليس بهذه السهولة. فالنظرية دائمًا وهم، حين نصل إلى مرحلة التطبيق. ومع ذلك فإن نقطة الإقلاع مهمة.

• **هل بوسعك أن تحدثنا عن الطموح الفني، المركبات الشعورية، العلاقة مع اللغة... التي دفعت بتجربتك الشعرية إلى القصائد القصيرة جدًا في «الوصول إلى مدينة أين» (قياسًا إلى قصائدك الأميركية الأولى)، والدقيقة جدًا في اختيار ألفاظها ومفرداتها وموضوعاتها؟**

- القصيدة التي حاولت كتابتها في تلك الفترة، كانت تهجس بذلك التطابق الذي بدا لي مستحيلًا، بين الفكرة والتعبير، أي بالتجسيد الحياتي وإضمار التجربة بأبعادها الكاملة في التركيب الشعري. الصورة، أو ما يسمى «الصورة العميقة» حسب تعبير روبرت بلاي، هي خطوة في هذا الاتجاه. لكن الصورة لا تكفي، والأثاث اللفظي كثيرًا ما يكشف عن غرفة عارية.

لا أعتقد أن القصيدة المتوخاة يمكن بلوغها بوثبة واحدة. لا بدّ من سلسلة من قصائد تستنبط إحداها بالأخرى، إنها الطريقة الوحيدة التي يمكن للشاعر أن يخرج بها من مجال التجريب إلى مجال الإنجاز. والكتب ليست إلا سلاسل متلاحقة تفرز إشاراتها وتقيم أدلتها، للوصول إلى القصيدة التي تحقق تكافؤًا حقيقيًا بين تجربة الشاعر ككائن حي يمارس حياته، والشاعر كرائي مستسلم ل «فوقية» ما تراقب تجربته وتحس

به، وتجد لها ما يسميه ماندلشتام ب «حتمية التعبير».

هكذا ترتبط تعابير القصيدة الواحدة ببعضها في نوع من الحتمية. كل تفريط في هذا المجال، حتى لو بلفظة واحدة، يمكن أن يجعل السلسلة تنفرط. يأتي هذا من معايشة القصيدة لمدة طويلة، وإتاحة الفرصة لنسيجها كي يتنفس ويأخذ أبعاده. من هنا إننا نتعامل مع ما نسميه الحقيقة، أي الواقع، وبانعكاس ذلك الواقع في مجال اللغة والصنعة الشعرية. الصنعة هنا تحتاج إلى تفسير من نوع جديد، خصوصًا إذا كنا نتكلم عن القصيدة الحرة التي تطلق عليها تسمية غير دقيقة هي «قصيدة النثر».

يجب تغريب اللغة لقذفها في المجهول. هناك تنقلب الكلمات على بعضها، وتكشف وجوهها المختلفة - كجوهرة أرخميدس - من الأشعة التي تندلع في مهاوي اللغة. عندما تتحرك الكلمات بهذه الطريقة، يتألف الحقل المغناطيسي الذي تفرز فيه المفردات وتأخذ أماكنها بدقة. وفي النهاية، بين المستويات المتعددة للقصيدة يتركب مستوى معين آخر مؤلَّف من هذه الانعكاسات. والتوازن بين المستويات هذه ضروري، وإلا انجرف الشاعر إلى مستوى واحد وأغفل استثمار المستويات الأخرى. والشاعر هنا نوع من المهندس، أو المعماري الذي يمكنه أن يقف خارج القصيدة بينما هو يشتغل عليها من الداخل.

- **أي وعي للزمن كان يقف إذ ذاك وراء خبرة**

الكتابة، وفي المحركات الشعورية الباعثة عليها؟

- تبدو لي مسألة الوعي هنا، خلافًا لما يطرحه علم النفس التحليلي، قائمة على حالة تحوّل ترتبط بدخول الأشياء والمشاعر مجال الشاعر. فالشاعر يغرف من كل مكان. يذهب إلى الماضي بينما هو في طريقه إلى المستقبل. إنه أيضًا جزء من أزمنة كثيرة قد تتجاوز الماضي والحاضر والمستقبل. بهذا المعنى، كان الزمن الشعري بالنسبة إليّ هو ذلك الانفتاح الهائل على العالم وحركته، بهدف تحريرهما من حدود الزمن الصغير، وإزالة كل ما يعترض هذا الانفتاح أو يحد من تحققه. من واجب الشاعر، ومن صلب مغامرة الكتابة الشعرية، كسر الحدود.

- **كيف تأتيك فكرة كتابة قصيدة؟**

- في لمحة خاطفة. أستغرق وقتًا طويلًا كي أفهم من أين جاءت، عندها يبدأ العمل الحقيقي.

- **سؤال: أين تكتب ومتى؟**

- في الليل عادة، عندما يغلق العالم صنبور وعي الآخرين. أحس بذلك الصمت، وأفتتح صنبوري الخاص.

- من هم قراؤك؟

- كثيرًا ما طرحت على نفسي هذا السؤال. في معظم الأحيان، لا أرى في النهاية سوى قارئ وحيد، قارئ مثالي ينتظرني في آخر نفق من أنفاق طموحي.

- **ما علاقة الإيقاع بالقصيدة؟**

- القصيدة من دون إيقاع جثة هامدة. والإيقاع بحد

ذاته إذن مدربة تستجيب لقدرات إيقاعية خفية، تختلف من شخص إلى آخر. الإيقاع عالم قائم بذاته، وما الموسيقى إلا جزء منه، لا بد للإيقاع أن يحملك كالمهد على موجته، هذه القدرة هي التي تبرر القصيدة.

- **ما علاقة النثري بالقصيدة؟**

- المهم في النثر ليس نثريته، بقدر ما هو علاقته بمصادر الطبيعة. وأعني هنا بالعاطفة ذلك البعد العميق الذي يرفع النثر من هاويته إلى أعالي الشعر، ليس هناك نثر في النهاية، إن لم يكن هدفه النهائي هو الارتفاع عن الأرض ونشدان القصيدة.

- **أيّة علاقة في شعرك بين النثر والإيقاع؟**

- هناك شيء أسميه المداومة، وهي شرط ضروري في ما أكتبه لتحقيق الرابطة المهمة جدًا بين الوجد الذي يستقطب القصيدة (وهو الهدف النهائي لها)، واللغة النثرية التي تقوم بإطلاق الرؤى التعبيرية اللازمة لبناء ميدان من الطاقات (هو في النهاية شكل القصيدة المتكاملة). المداومة في المعنى هي نقاط الالتقاء بين عناصر القصيدة، حيث تنفتح على بعضها ونحس عند قراءتها بأن النثر تعالى على نفسه وأصبح شيئًا مختلفًا تمامًا. هذه عملية معقدة تعمل تحت مستوى الظاهر. وإيقاعها بهذا المعنى إيقاع متكامل، أي حدث منذ أن تبدأ القصيدة كعمل تجسيدي، ملتحمًا بالفكرة وبالشكل بمعمار واحد. أنا أكتب قصيدتي الخاصة وأجد نفسي منسابًا مع الأفكار والتقنيات التي

تمليها تجاربي المستمرة في كتابة قصيدة النثر. ويبدو أنها بلا نهاية.

• **هل ثمة مواصفات للقصيدة الناجحة؟**

- القصيدة الناجحة، هي القصيدة التي تجعلك تقوم بوثبة داخلية للوصول إلى الضفة الأخرى من نفسك. القصيدة الجديدة، وأعني بها القصيدة الحديثة حقًا التي تتجاوز مواصفات الوزن والنثر.

مع ت. إس. إليوت نفهم أن كل قصيدة جديدة حقًا يمكن لها أن تغير، لا مواضعات الحاضر فقط لتشكيل المستقبل، وإنما ما كتب في الماضي أيضًا.

قصيدة جديدة، جديرة بهذا الاسم، يمكنها أن تغير النظرة إلى امرئ القيس مثلًا.

القصيدة التي نتحدث عنها هي التي تصاغ بينما تصوغ العالم، كأي تركيبة فيزيائية أخرى في الطبيعة. أو بالأحرى إن هذا طموح الشاعر الذي يعيش عالمه الشعري هذه اللحظة؟

• **إلى أي مدى يمكنك أن تعتبر شعرك المكتوب في أميركا خيانة للتجربة الحية التي عشتها هناك؟**

- لأنك تعيش في المجهول عليك أن تعاين معنى الغربة والألفة. لا شيء نهائيًا في عالم الشعر. التاريخ، تاريخك أنت وتاريخ لغتك، قد يكشف عن مجاهله بحيث يضعك على عتبة أخرى جديدة لم تكن لتحلم بها. كل هذا يأتي عبر السبر المتواصل، وعدم القناعة بتكامل الأشياء. ولعل وال ستفنر عبَّر عن كل هذا

بكلمتين: «الناقص جنّتنا». لكن سؤالك يفضي بطريقة ما إلى مسألة الاغتراب.

يخيل إليّ أن فكرة الاغتراب لها مستويان: اغتراب في الأرض، واغتراب فلسفي تصوفي ينكشف، ولا يكف عن الانكشاف، في عملية التأمل التي هي من صلب الشعر. من هو الشاعر العظيم الذي لم يكن غريبًا في الأرض، سواء كانت أرضه أو أرض الآخرين؟ الشعر، في جوهره، نوع من الغربة. واللغة التي نسميها «الأم»، غالبًا ما تكشف عن أنها أم جهنمية يمكنها أن تقتل، ولا تمنح حنانها بشكل مجاني على الإطلاق.

• أية قوة أو جاذبية طاغية حالت دون انتقالك إلى الكتابة الإنكليزية؟ لاسيما أنك عشت انقطاعًا كاملًا عن العالم العربي استمر عقدين من الزمن على الأقل. أهو الوفاء للطفولة مثلًا؟

- أشياء كثيرة معقدة، معقدة جدًا.

• مثلًا؟

- اللغة الأولى تدخل في نسيج أحلامك...

• أية لغة، العربية أم الآشورية؟

- كلتاهما. لديّ إيمان شبه قاطع، أن هناك لغة كاملة، أو مكتملة الصفات مركبة من لغات عدة. فأنا قد أرى في اللغة العربية ملامح أخرى. من يدري من أين جاءت، وبعضها قد يكون آشوريًا، أو سنسكريتيًا، الخ... الشيء نفسه بالنسبة إلى الإنكليزية. كل لغة أوقيانوس فيه ملايين الأسماك، وله قيعان ومهاو لا نهاية لها. كنت

مولعًا ذات يوم بجمع القواميس والمعاجم أقرأها كأنها شعر...

• أظن أن لك قصيدة منشورة في «مواقف» خلال السبعينات تدور حول هذه الرؤية؟

- صحيح. إنها قصيدة «حانة الكلب» وفيها أروي كيف أنني مواجه بمعجم مفتوح تهجم عليّ حشود أسماكه وحيتانه لتغرقني في طوفان من الألفاظ الوحشية، بينها تتلامع مرايا عربية ما بين المتنبي والرواة العرب المهلهلين وصناجات تواريخ قديمة لا أعرف في أي مكان من لا وعيي تسكن. لكن الذي أثارني أن لهذه الأشياء وجودًا في تركيبي. قضية اللغة تقع في مجال اللاوعي، المتشرّب لعناصر تبقى في الطرف الآخر منه.

• هل يمكن أن نضبط بالكلمات تلك العلاقة الثلاثية الأطراف بين القصيدة والشاعر والعالم، من دون اللجوء إلى عقلنة اللغة؟

- ربما. الشعر نفسه لا يمكن عقلنته بشكل ثابت، ومن هنا تأتي الوثبات الشعرية. إنه عالم اللايقين، حسب مفهوم هايزنبرغ في «فيزياء الكوانتوم». تقول الفيزياء الحديثة إن الموقع الإنساني في الكون نوع من «المرصد»، وما من شيء له وجود ثابت من دون الكائن الذي يقف في ذلك المرصد ويسمي الأشياء بأسمائها. الشاعر هو الراصد، وقصيدته هي المرصد، والكون أمامه.

الكتابة الشعرية بوتقة سيميائية تنصهر فيها التجربة لتتحول شيئًا آخر، ليس ذهبًا بالضرورة. والتجربة الحياتية لا تكفي، قد تنجب قصيدة عادية، كجزء من سيرة شاعر. عليها أن تمر بمراحل كثيرة من الانصهار، لا يمكن أن نخمّن تحولها النهائي بعد هذه العملية المعقدة. قد يسعى الشاعر إلى تناول شريحة معيّنة من حياته، لكن لا يمكنه أن يقرر سلفًا أي مصب ستنتهي إليه تلك التجربة، وما التحوّلات التي ستخضع لها.

• **ما الذي يجعل القصيدة تستحق اسمها؟**

- المثير دائمًا في كل قصيدة أنها تحتفظ بسرها النهائي. فالقصيدة التي تكشف نفسها في القراءة الأولى قصيدة ناقصة. وهمّ الشعر، منذ البداية، كان دائمًا أن تكون القصيدة فخًا سحريًا يجتذب القارئ من دون إجبار، ويوحي إليه بالعودة مرارًا. هكذا، هناك قصائد معينة لا نعرف تمامًا لماذا نعيد قراءتها، في حين أن آلاف القصائد الأخرى لا تحظى باهتمامنا.

• **وما القصيدة العادية؟**

- لعلها القصيدة التي لم تعط مجالًا للإيغال في ذاتها إلى درجة يشعر معها القارئ أنها بلغت حدودها القصوى. وقد لا تكون فاشلة، بل عاجزة عن تحقيق ذروتها. تعجبني القصيدة التي تحمل مفاتيحها في بنائها، وتكشف لك في الوقت نفسه عن وجود أبواب فيها لاستعمال تلك المفاتيح.

• مجموعتك الرابعة «حامل الفانوس في ليل

الذئاب» هل تعكس تحوّلًا في الرؤيا الشعرية؟

- لا بد لكل كتاب شعري جديد أن يحقق وثبة ما وراء الهموم السابقة التي طرحها الشاعر في كتبه السابقة. «حامل الفانوس في ليل الذئاب» استغرقت كتابته حوالى أربع سنوات، إنّه كتاب لا مجموعة قصائد، أي يبدأ من القارئ نفسه كطرف مباشر في رؤية الشاعر، وينتهي بطفل يحمل فانوسًا في الليل ليضيء طريق أبيه. القارئ في نهاية الكتاب يتداخل مع الطفل الذي ينير الدرب. وبينهما يمتد عالم الشاعر بكامله.

إنه كتاب حياة، ليس بمعنى السيرة وحسب، وإنما بالمعنى الفلسفي لفكرة العبور من الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة، ومن القارئ إلى الشاعر والمجسد للرؤيا والإنسان الثاني...

ويحسن بي أن أذكر هنا، أن الطفل الذي يحمل الفانوس ويضيء درب أبيه - وهو طبيب شعبي في قرية صغيرة يذهب لمعالجة المرضى والمجانين والتائهين والفقراء بعقاقيره وسحره الشعبي - ما هو في النهاية إلا أدوات الشاعر وشعوذاته وشطحاته ومحاولاته اليائسة لشفاء الآخرين بالكلمات.

حوار: نوري الجرّاح وهاشم شفيق،

مجلة الوسط، ٢٨/٤-١٩٩٧/٥/٥.

المسافر دائما إلى مدينة أين: الرحيل عبر الصحراء نحو العصر الذهبي لبيروت!

ها سركون بولص يجيء، برفقة زرسناي أبراها، الشاعر الإرتيري، دائمًا. كنت أراه عديد مرات في غرفة أمجد ناصر في مبنى الصحيفة فأحس بالغرفة الصغيرة ممتلئة بهالات الشعر. وأطياف الفتية الهائمين دائمًا والباحثين عن شيء لا يسمى ولا يدرك. ننتقل إلى ال pub القريب. القاعة هادئة يوم الأحد. وسرعان ما يجيء شاعر جديد، هذه المرة من إنكلترا مضيفتنا العجوز، فينفتح القوس أوسع فأوسع، وأسمع بشعراء كثيرين لم أقرأ لهم أبدًا، أما سركون وأبراها فمتبحران في هذه اللجاج.

ولد سركون بولص في ١٩ شباط ١٩٤٤. بالقرب من بحيرة الحبانية في العراق. منذ سنة ١٩٥٨، أخذ ينشر شعره، قصصه وترجماته في مجلات من بينها «العاملون في النفط»، «ملحق الجمهورية»، «الكلمة»، «شعر»، «الأدب»،«حوار»، «ملحق النهار»، «مواقف»، «الكرمل»، «فراديس».. الخ. في عام ١٩٦٧ وصل لبيروت ليشارك في مجلة «شعر» وخصوصًا في ترجمة الشعر الأميركي الجديد. وأقام منذ ١٩٦٩ في سان فرانسيسكو، الولايات المتحدة، حيث أصدر مجلة (دجلة) بالإنكليزية. درس في جامعة بيركلي وأكاديمية سان فرانسيسكو للفنون.

حاضر في بيركلي، سان فرانسيسكو، نيويورك، واشنطن، لوس أنجلس وغيرها، وصدر له حتى الآن «الوصول إلى مدينة أين»، «الحياة قرب الأكروبول»، «الأول والتالي».

قراءة شعر سركون تستلزم من القارئ أن «يفهم» ويدرك الشعر بالعين والمخيلة أكثر مما بالسمع أو باللفظ. وسيط حيادي تقريبًا. كثيرًا ما تمت القصيدة بصلة للسرد الحكائي الذي كان يشكل جنسًا بذاته في الشعر الإنكليزي، فتسرد حكاية ما، أو صورة حكائية، تميل أحيانًا إلى الاستنتاج. ربما من هنا ينبع هذا الطابع الذي يجعل القصيدة قريبة من السرد النثري. لا تعتمد هنا القصيدة على الإيقاع بقدر ما تعتمد على الإمكانية الكلية لاستيعابها. إنها جرعة كاملة يجب عبُّها جميعًا للإحساس بها، ربما ليس مباشرة، ولكن مع الوقت مثل إبرة مخدر بطيئة، حيث يتسلل مع الزمن تجريب بولص الهادئ، وتصويراته الهادئة، وإيقاعه الهادئ. ها هنا حوار معه:

* * *

• لاحظت في كتابك الشعري الأخير «الأول والتالي» هذه العودة الحلمية للطفولة في ما يشبه إعادة تركيب الذكرى. أود أن أسمع منك أكثر مما يحكيه الشعر عن هذه الطفولة؟

- ربما كان الشعر في النهاية نوعًا من الاستعادة للأشياء التي غابت في الماضي مع أنها دائمًا تذكر

بنفسها وتعرف الشاعر باثارات ولمحات معينة بأنها دائمًا هناك- الطفولة هي ذلك الفردوس المفقود الذي نحلم باستعادته لأنه يتضمن فكرتين: الأرض والسماء. الأرضي بكل ثقله بكل موجباته الترابية، والسماوي الذي يشدنا دائمًا نحو الأعلى. كل شاعر مارس حرفة الحلم العميقة يعرف هذا. وقد تكون الطفولة هي المنبع الخفي الذي نعود في رحلاتنا الليلية لنغرف منه. ذلك الماء المضيء الذي ينير ظلام التجربة وذرات التراب التي تغشى طريقنا ونحن نسافر نحو البلوغ.

• أتمنى أن أسمع عن بعض المحطات الأساسية التي تتذكرها في الطفولة، أي أحداث معينة أي تجارب شعورية.. إلخ؟

- لأنني ولدت قرب الماء. على ضفاف بحيرة الحبانية حيث كنت أسبح وأصطاد، يبدو لي دائمًا أن الماء هو عنصر مهم في تكويني. المادة السحرية التي تخفق بالأسرار وتضمر دائمًا المدهشات كالسمكة الصغيرة التي يدهشك دائمًا أن تراها تنسل بحراشفها الفضية تحت سطح الماء، والصيد أيضًا. صيد الطيور حيث كنت أكمن في شجرة توت لساعات مصغيًا إلى شقشقات وهمسات طيرية محاولًا تفسير إيقاعها وضمها إلى معرفتي الحسية قبل أن أتهيأ لصيدها والتلال التي كانت تحيط بالبحيرة كانت مرتعي. محترقًا بالشمس حافيًا بدائيًا أشم التراب وتمتلئ رئتاي بالهواء الآتي من جهة الماء.

• لنمش خطوة أبعد. هل نستطيع الحديث عن فترة

الشعر في صباك وفتوتك، ضمن ما يحيطها من بيئة سياسية أو اجتماعية؟

- يخيل إليّ الآن أن الشعر نوع من الإفراز الباطني الذي لا يمكن أن يتجوهر في كلمات إلا تحت ضغط عوامل سرية تتفاعل مع عوامل أخرى في الواقع. لكن في البدء تكون عملية انفراز الشعر باطنية إلى حد الذهول واللاوعي. وضاربة في ظلام اللامعرفة الذي من الضروري جدًا أن يعيشه الشاعر من دون تساؤل، قبل أن يصل إلى نقطة معينة يعي فيها هذا الحدث الكبير الذي ربما غير حياته في ما بعد، أي أن هناك تلك النقطة المنيرة المظلمة التي يتخذ فيها الشاعر قراره أو بالاحرى يتخذه له ذلك الآخر الذي يكمن فيه ويطالب بالظهور. منذ البداية الشاعر شخصان «أنوان» لا يمكن الفصل بينهما إلا في مجال الظل. ومن هنا يمكنني الحديث عن النفس الظلية التي يتحدث عنها كارليون مثلًا. لدي عدة قصائد بهذا المعنى وتضرب في هذا الاتجاه. التوطئة القصيدة الأولى في «الحياة قبل الأكروبول» حيث القصيدة بأكملها تتركب عبر صوتين، هما صوت واحد في النهاية، لكن فقط في النهاية. كما أن هناك قصيدة أخرى ستظهر في كتابي القادم بعنوان «ملاحظات إلى السندباد من شيخ البحر»، وسوف أركز على هذه القصيدة لإيضاح الأفكار السابقة ذلك أنها تحتوي على هذا العنصر الموحد الذي هو في نفس الوقت متنافر مع نفسه وديالكتيكي بالمعنى الأعمق لهذا

التعبير، أي سلطة التعارض مع الذات. في إحدى رحلات السندباد التقى بشيخ البحر الذي خدعه بالكلام أو بالأحرى الصمت المليء بالإشارات لكي يساعده على التنقل في أنحاء الجزيرة، وكما نعرف من القصة فالشيخ المخادع الأريب يركب على كتفي السندباد حيث يتغوط ويتبول ويستعبده لمدة حتى يتخلص منه السندباد في النهاية بالحيلة أيضًا.

عندما قرأت هذه القصة تساءلت رأسًا وأنا مسحور بشخصية شيخ البحر من هو هذا الشيخ؟ ومن أين جاء؟ ولماذا ينبغي التخلص منه؟ وبدءًا لِمَ ينبغي أن نلتقي بشخصية خرافية من هذا النوع؟ القصيدة تقول إن شيخ البحر هو في نفس الوقت السندباد الآخر الذي كان يعيش في أعماق لاوعيه، أما في ماضيه السحيق أو في مستقبله البعيد، أي نقطة تلاشيه نحو الموت وبالتالي فهو ذلك العبء الضروري الذي ينبغي حمله حتى تجيء لحظة التخلص منه. للشاعر أنوات عديدة.

• استطرادًا منا لحديثك، نود لو نسمع من السندباد الثالث شيئًا عن هذا العبء، قبل الحديث عن مغامراته السندبادية؟

- لعل بودلير هو الشاعر الحديث الأول والأكبر الذي وضع يده على مفتاح الحداثة من خلال فكرته عن الشاعر كجوال عابر في مدن العالم الحديث، وفي حالة بودلير مدن نهاية القرن التاسع عشر حيث أطلق نداء التيه الواعي في الزمان والمكان في قصيدته «دعوة

إلى الرحيل» حيث يقول «المسافرون الحقيقيون هم أولئك الذين يذهبون من أجل الذهاب». بدأت الحداثة من هذا التصور. أي الشاعر الذي يعيش حياة المدن ومع ذلك يحتفظ دائمًا بقراره المفاجئ في الرحيل متى شاء والنظر إلى حياة الآخرين بين أسوار مدنهم من الخارج.

إذًا الحداثة كتصور وتجربة استدعت في ما بعد طرق التعبير الجديدة التي تتكافأ مع تلك التجربة وذلك التصور. التجربة تأتي أولًا، وأعني حرفيًا تجربة العالم والاحتكاك بالبشرية في قلب حركتها، قبل الاشتباك مع عالم التعبير واختراق حواجز اللغة السائدة في زمن الشاعر للعثور على لغته الحقيقية الجديرة بتجربته هذه.

نعم، الدعوة السحرية التي لا يمكن أن ترفض، خصوصًا، إذا قلنا إن التوق إليها كان هناك منذ البداية. وهي الرحلة طبعًا في اتجاهين: نحو الباطن، ونحو العالم ومدنه في الوقت نفسه.

المسألة تكمن في تركيب المرآة التي يرى بها الشاعر نفسه في كلا الاتجاهين، والشعر بحث في الذات التي تتمرد على نفسها، ولذلك فأكثر شعري مشدود إلى العالم مع أنه يصارع دائمًا سلطان الباطن الذي يبدو أحيانًا وكأن لا فكاك منه.

• لكنك من جهة أخرى تقول مثلًا في قصيدة «ألف ليلة وليلة» من مجموعتك الأولى «طردت عاريًا من جنة النسيان»، و«جميع أسرار الأفق/ هذا اليوم/ لا

تساوي رغيفًا بغداديًا واحدًا».. إلخ؟ كيف تعلّق على هذا المنحى؟

- آه نعم. إنها دائمًا قصة آدم الذي يخرج من جنة بعد أخرى عاريًا دائمًا فاقدًا كل شيء. يحارب النسيان بكل قواه ويستميت لكي يسترجع ذلك الفردوس المفقود.

إذًا فهو عار في كل مكان ولن يكتسي إلا بذلك الجلد السحري الذي تركه وراءه في قاع الطفولة على أسوار المدينة التي ودّعها، على باب الجنة التي طرد منها. بغداد في هذه القصيدة العنيفة في نزوعها نحو الوراء كانت هي تلك الجنة، ألف ليلة وليلة، معاد الشاعر، موطن ضعفه الجميل، وحلمه البعيد. كثيرًا ما يفتح شاعر تلك المناطق الهشة فيه عندما يتعلّق الأمر بالقضايا الأكثر عمقًا من أن تصقل وتقشب بحيث تأتي القصيدة بذاتها عارية مثل آدم.

• **في العام ١٩٦٧، هاجرت من وطنك، وكانت محطتك الأولى بيروت. بيروت في أواخر الستينات كانت عاصمة للحرية والثقافة العربية، وقد شاركت بشكل ما في تجربتها، أود لو أسمع منك بعض ذكرياتك في هذه الفترة؟**

- كنت محظوظًا لأنني وصلت أخيرًا إلى بيروت بعد أحلام لا تنتهي في مقاهي بغداد وأحاديث طويلة جنونية عن مجلة «شعر» وشعرائها، والفكرة الخلابة التي كانت هي لبنان. حدث أن جاء يوسف الخال إلى بغداد والتقيت به في بيت جبرا إبراهيم جبرا وكانت

تلك هي الشرارة التي أشعلت فتيل الحلم. قال لي يوسف الخال وقتذاك، إن مكاني الصحيح هو معهم في مجلة «شعر» وإنني سأشعر براحة أكثر وأنا في بيروت. هكذا كان أنني انطلقت من دون أي تردد وبأي وسيلة ممكنة لكي أصل إلى بيروت.

وفعلًا وصلت. ولكن بطريقة ليست شائعة كثيرًا في السفر، ذلك أن الظروف السياسية في ذلك الوقت كانت من الغرابة والفوضى بحيث كان مستحيلًا عليّ أن أحصل على جواز سفر وأسافر بالطرق الشرعية المعهودة. إذًا لم يكن هناك غير الصحراء، وهكذا وصلت إلى سورية ومنها إلى بيروت التي كانت فعلًا تعيش ما يسمى الآن عصرها الذهبي. كان الذهب في كل مكان وخصوصًا في «الهورس شعر» حيث يجتمع الجميع كل مساء تقريبًا. وأعني أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، غادة السمان، رفيق شرف، جان خليفة، وحتى توفيق صايغ أحيانًا، وطبعًا لن أنسى أحد أجمل أصدقائي وهو بول غيراغوسيان الذي كان رفيقي دائمًا وعرفني بأسرار بيروت، إذ كان بول قطبًا حقيقيًا في اللقاءات وكثرة المعارف وشخصياته الحارة المليئة بالصداقة والحب. نعم كنت محظوظًا لأنني أحسست منذ أول وهلة أن بيروت هي مدينتي الحقيقية، وبالطبع لم أترك بيروت عن خيار كالعادة، وإنما ما زلت أحس إلى الآن، أنني طردت منها أيضًا، كما من أية جنة ضائعة، وما زالت تسكنني ذكرى لقاءات وقصص الحب

التي عرفتها هناك، وأعتقد أنني كما يقال «وقعت» في الحب لأول مرة في بيروت، ويمكن لي أن أقول أيضًا إنني فهمت أشياء معينة عن الشاعر من خلال الممارسة ومن خلال توسع التجارب الحياتية عن الشعر وعن الكتابة بشكل عام. كان يوسف الخال وأدونيس هما القطبان اللذان أجري بينهما أثناء وجودي هناك، من مكتب يوسف الخال في مجلة «شعر» صباحًا، إلى مكتب أدونيس في «لسان الحال» مساء. كانت حياتي تنقضي في نوع من الحلم. نعم أقول إن بيروت كانت مفتاحًا إلى عالم جديد، وحين تركتها بقيت معي.

• **وبعد بيروت؟**

- ذهبت إلى أميركا.

• إذًا من حلم - مدينة إلى حلم - بلاد؟

- إنها دعوة إلى الرحيل دائمًا، وحتى أميركا ليست سوى محطة..

• **في الطريق إلى مدينة أين؟**

- في الطريق إلى مدينة أين، وأعتقد أن عنوان كتابي الأول كان ضروريًا بهذا المعنى ولعلك توافق، فالبداية دائمًا وأبدًا تبدأ في الصحراء والمتاهة هي موضوع الشعر في النهاية.

• **يا ليتك تحدثنا عن أميركا - الشعر، وكيف أثرت في رؤياك الشعرية؟**

- أميركا كانت تعيش ثورة شعر حقيقية في نهاية الستينات، وكنت قد كتبت عنها وعن شعرائها وأنا في

بيروت، ونشرت الكثير خصوصًا عن شعراء البيتنكس في مجلة (شعر) والغريب أنني وصفت المشهد الشعري في سان فرانسيسكو قبل أن أرى المدينة، وذلك من خلال قراءاتي وتصوراتي عن أميركا، وبالفعل كان الشعر في كل مكان، عندما وصلت إلى سان فرانسيسكو، وكان من السهل عليّ أن أعقد صداقات مع أكثر الشعراء الذين ترجمت لهم وكتبت عنهم. لكنني لم أكن مهيأً لتلقي المد العاصف للحركة الشعرية بالطريقة التي كانت تتم بها في هذا البلد الجديد. فالشعر فعل، وقد رأيت الشعراء يعيشون تجربة الشعر بطريقة تكاد تكون كاملة التفاصيل بالمقارنة مع الطريقة التي يعيش بها الشعراء العرب شعرهم مثلًا، ولعل هذه صفة أميركية ولكنها أعجبتني كثيرًا فما أجمل أن يقذف الشاعر بنفسه جسديًا في معركة الشعر، ذلك أن الشعر كان فعلًا معركة في ذلك الوقت. كانت هناك فيتنام وقلّما تجد شاعرًا أميركيًا حقيقيًا في ذلك الوقت لم يساند بكل صوته شعب فيتنام ضد حكومته هو، كان هذا كله مثيرًا جدًا وأذكر أنني عندما وصلت إلى بركلي كان الوقت مساء وكان موكب من الطلبة يحمل الشموع في مسيرة ضد الحرب في فيتنام وهم يقرأون قصائد هو شي منه الذي كنت قد ترجمت له كتابًا قبل شهور صدر عن دار «النهار». لسنوات بقيت أعيش وحسب وأتأمل في كتابة الشعر بالعربية وأنا أشعر بأزمة حقيقية تجاه التعبير بهذه اللغة عن تلك التجربة، بل

إنني توقفت عن الكتابة بالعربية لمدة طويلة قبل أن أجد نفسي أحاول من جديد أن أجد اللغة الخليقة بالتعبير عن هذه التجربة الكبيرة التي كثيرًا ما يبدو لي أنها مستحيلة على التعبير. من هنا جاءت تلك القصائد التي نشرتها في ما بعد في مجلة (مواقف) خصوصًا، حيث أتساءل عن جدوى الكتابة وعن جنونها، وجنون اللغة العربية عندما تواجه عالمًا من هذا النوع، أي عالمنا الحديث بكل أعماقه. في الحقيقة إن رسالة جاءتني من أدونيس بيد سيدة كانت قد سافرت إلى بيروت يطلب فيها مني أن أبعث إليه بما لدي من قصائد، وتساءل فيها عن أحوالي. كانت تلك الرسالة حقًا، شيئًا مهمًا بالنسبة إليّ ذلك أنها ذكرتني بمن أنا. بتلك الذات الأخرى، التي كنت أدفنها في التجربة الجديدة، هكذا بعثت إليه بما كنت أكتب، بتلك القصائد التي أراها وحشية في تطلعاتها، رادمة كل الحدود. تلك القصائد الطويلة التي لم أجمعها حتى الآن في كتاب وقد أفعل ذلك ذات يوم.

أذكر هنا حادثة طريفة حدثت في بيروت قبل رحيلي. كنا جالسين في مقهى على البحر قرب الروشة أنا وأدونيس، وكنت قد نشرت لتوي في مجلة (شعر) مقالًا عن شعراء البيتنكس أذكر فيه أن الشاعر يخرج في النهاية ليصطاد سمكة الأبدية، وعندما جاء النادل ليسألنا عما نريد طلب منه أدونيس سمكة الأبدية.

• **نعرف أنك قادم إلى العربية من لغة أخرى أقدم في المنطقة، ولا أعلم الكثير عنها، ولكنني سأسمع إذا**

تفضلت بشيء عن هذا التراث أولًا ثم نكمل السؤال؟

- طبعًا. أنا آشوري، وأتكلم اللغة الآشورية، وأفكر بها أحيانًا، وأحلم بها وأسبُّ بها، لكنني أيضًا أفعل تلك الأشياء بالعربية. الغريب أنني بدأت أفكر مؤخرًا أن اللغة العربية ما هي إلا اللغة الآشورية وبالعكس. بل إن اللغة الإنكليزية بذاتها بدأت تبدو لي وكأنها تلك اللغة الأصلية، سواء كانت الآشورية أو العربية. في النهاية، كل اللغات لغة واحدة، ولكن طبعًا، أعود إلى سؤالك، هناك اللغة الآشورية التي تربيت عليها وفتحت عيني فكانت لغتي الوحيدة في البداية. إنها لغة الطفولة بالنسبة إليّ، وتحمل سحرًا خاصًا، ولها إيقاعات خاصة تسحبني أحيانًا إلى هوة، لا يمكن إلا أن أسميها، هوة ما قبل التاريخ، أي قبل النمو، قبل البلوغ. وكثيرًا ما أمزج في قصائدي بين تعابير وأشكال تركيبية حلمت بها أولًا بالآشورية، وهناك أيضًا تراكيب حلمية أتلاعب بها في خليط كيميائي بين المنطق الذي يتحكم بالعربية والطاقات التي جاءتني أصلًا من تفكيري بالآشورية. بل إنني وخصوصًا في كتابي القادم أخذت أستعمل لا عوالم الحياة الآشورية وحدها فحسب وإنما تعابير معينة استعملها كما هي بالآشورية، وأؤقلم بها بعض القصائد. فعلت ذلك من قبل بأشياء من اللغة التركمانية أيضًا وقد أفعل بلغات أخرى في المستقبل.

- **تكملة السؤال هي: هل تعرف أو عرفت حقًا في الغربة أو الوصول - إذا أحببت - بين اللغات من أنت؟**

- في مكان ما، ربما خفي من كل لغة يكمن وجه تبحث عنه منذ بداية العالم. ذلك الوجه يدعوك وأنت تستجيب إلى الدعوة. عليك أن تحفر في اللغة حتى تجده وهي مسألة غير مضمونة، لكن اللغة بحد ذاتها هي العالم، أي كما قال إمرسون: «هي العالم في حالة أكسدة دائمة ولن تتجسد حقائقها إلا عندما يضعها الشاعر على محك طاقة التعبير»، آنذاك تعيش وتظهر، ومن يدري أية وحوش سنلاقي عندما نجرؤ على اقتراف هذه المغامرة. في اللغة يكمن كل شيء: الله والشيطان، الجنة والجحيم، الخلاص أو الموت. الشاعر مسكون بهذه القوى وهذا ما يعطي شعره أبعاده الحقيقية. لا يمكن للشعر الحقيقي إلا أن يكون مغامرة وإبحارًا في المجهول، لذا يقرفني الشعر المتأكد من نفسه الذي يرهص منذ بدايته بنتائج متوخاة، ومن هنا مسألة الجمهور والشاعر وهي مسألة عويصة أتمنى ألا تسألني عنها إلا باختصار.

• لا لن أسألك ولكن، ما دمت تطرقت قليلًا، فأود أن أسمع منك، بعضًا من رأيك واستشرافك للشعر العربي الحديث، الذي يعتبرك جناح مهم منه أحد أقطابه الفاعلين؟

- كنت أعرف أنك ستسألني، إذ يبدو أن هذا السؤال محطة لا يمكن تلافيها. المشكلة أن الخطابة في الشعر مثلًا لا تغريني كثيرًا، وبالخطاية هنا أعني تلك الروح التوافقية التي يوحي بها بعض الشعر بين كاتب ذلك

الشعر وجمهوره، أي ذلك القارئ المجهول الصفة، الذي يتحدث إليه الشاعر في مسافات من الفراغ لا أدري كيف يثق بها. إيصال الصوت، إلى من نسميه القارئ مسألة لا تثير فيّ سوى نوع من الخوف والريبة، ذلك أن الصحافة كما يبدو في هذه الأيام هي التي تقرر مدى تلك المسافات ومن هو العدّاء الذي يوصل الرسالة إلى نهاية الخط. كثيرًا ما أستمتع بملاحظة تلك العملية المحيرة التي تستقطب شعراء معينين يبدو وكأن كل همهم هو توصيل تلك الرسالة عبر ذلك النفق المجهول المظلم إلى ذلك القارئ المجهول. شخصيًا ما يهمني هو أن يستجيب القارئ إذا استطاع وأراد لأشياء معينة أقولها وبعد ذلك لا يهمني كثيرًا أن أتلقى منه علائم تدل على الإعجاب. لكنني أهتم كثيرًا أن أعرف بأن القارئ وجد في شعري شيئًا قال له بأنه هو أيضًا مر بتجارب معينة وأحس بأشياء أحسست بها أنا وحاولت أن أعبر عنها. الشعر العربي الحديث في هذه اللحظة يبدو وكأنه خرج من عاصفة مشعث الشعر مرتبك القوى لكنه يشعر بأن حدثًا جللًا أو هزة ارضية رجت من تحت رجليه الأرض. الفاصل العميق بين مرحلة وأخرى تم واستجلى تفاصيله وقد يمكن لنا أن نرى هذا في تجارب معينة ونصوص متفردة تقف وحدها تقريبًا منيرة بضع زوايا ولكن ليس في المشهد الشعري برمته.

ويمكنني أن أتحدث طبعًا عن تجربتي الشخصية من هذه الزاوية. غالبًا ما أعمل في العزلة ولا يهمني أن أمد

جسورًا بين العمل الذي يشغلني والمحيط أو المجال الذي تنمو فيه قصائد الآخرين. هناك تنضج الأفكار والغرائز وبذور العاطفة التي أكون مشغولًا بتنميتها لأمداد طويلة قد تمتد أحيانًا إلى سنين، فهنا يصبح الزمن بذاته عنصرًا مكونًا من عناصر القصيدة. بهذه الطريقة، أي تغليف العمل الشعري بغشاء يكاد يكون جنينيًا في عزلة ما هي بعزلة وإنما انبيق مختبري كذاك الذي ينمي فيه العالم مواليد تجاربه، بهذه الطريقة وحدها يمكن للعمل الشعري أن يأخذ مجراه بحرية تامة وينطبع في مساماته الداخلية لمسات ذلك الزمن الذي احتواه كالأم طيلة هذه المدة. عندما تنتهي القصيدة، أو بالأحرى تنضج إلى حد أن تكون جاهزة للنشر، يكون قد حان الأوان لإيصالها إلى الجمهور ومد الجسور ثانية إلى الضفة الأخرى ما من عزلة هناك بالنسبة إلى الشاعر، سوى ذلك المجال الضروري الذي ينبغي له أن يسكنه وحيدًا كأي ناسك للوصول إلى مبتغاه. لأن المشهد الشعري في هذه الآونة يمر كما قلنا بمرحلة التشكل ما بعد الولادة فمن الضروري لنستكمل المراحل الأخرى التي يمر بها الشعر في العالم كله. أنا أرى أن الحركات الشعرية المختلفة التي انطلقت بالأخص في الستينات مثلًا كان عليها أن تتجاوز نفسها لتصل إلى ما هي عليه الآن. ما هو الشعر العربي الحديث إن لم يكن رحلة تمس نفس العتبات وتستكشف نفس الخفايا كالحركات الشعرية الأخرى هذا ما يحدث الآن، لنقل إن الشعر في

بلادنا الآن، تجاوز الوثبة الأولى لكن أمامه وثبات أخرى. إنه زمن التحولات الحقيقية والأصوات تظهر منفردة وما من حركة جماعية إذا كنا نريد الأمانة. فلنكن أمناء ولنقل إن أصواتًا كثيرة مزيفة دخلت على التيار الأصيل الذي يجري نحو غايته. ولنقل أيضًا إن المتطفلين على شجرة الشعر كثر، ما أكثرهم! وما أقل الأصوات الأصيلة التي تكاد تضيع أحيانًا في ضجيج جعجعة المتصيدين لبارقة هنا وأخرى هناك تقنعهم بأنهم حقًا جزر من الشعر.

من لا يقرف عندما يقرأ الصحف والمجلات التي تمتلئ بما لا يفيد أحدًا في النهاية. لكن الشعر يختار طرقًا أخرى وهناك القليل من الشعراء، القليل جدًا ممن يعملون بصمت ولا يحتاجون إلى الكثير من التصفيق.

• في المجموعة الأولى «الوصول إلى مدينة أين» تحضر ثيمتان رئيسيتان: الرحيل والمرأة، ويتغيّر وجه قسمات الرحيل، وتتغيّر المرأة، ولكنْ، هناك شيء ثابت في الموضوعتين مع ذلك، أعني قد نقرأ قصيدة عن بار النورس في سان فرانسيسكو أو فندق في الحي اللاتيني في باريس، ولكنْ هناك شيء أبقى من تغير الأمكنة والنساء ما هو هذا الثابت في المتحول، إذا استخدمنا تعبير أدونيس الجميل؟

- كل بحث هو بحث عن المرأة. تلك الكلمة. اسمع: ال م ر أ ة. المرأة إنها المرآة التي يرى فيها الرجل نفسه، والشاعر أكثر من نفسه إلى ما وراء الأحاسيس

والمفاهيم والطقوس والسياسة، وحتى التاريخ. عندما تجدها تعرف أنك ستفقدها، وعندما يبدو أنها ثابتة، فهي سرعان ما تتحول، أي اللانهاية التي تضمها في صدرها ولا تريها إلا إذا عرفت أن الحب هناك. في قديم الأزمنة ومنذ البدء كانت المرأة هي الأولى في الخليقة وفي رأيي أنها جاءت قبل آدم. ذلك أن سرها أعمق بكل بساطة لأنها هي التي تحمل سر الولادة ولذلك - الموت. لا أحد يعرف أكثر من الشاعر ما تعنيه المرأة في صياغة الطقوس التي تدفعنا إلى الخلق، فحين نقول: مدينة، نعني بطريقة قولنا إنها أيضًا نوع من المرأة، ندخلها لنعرف أسرارها ولتمنحنا معنى ما ولتفتح لنا بابًا خفيًا في جدارها. كثيرًا ما يبدو أن امرأة ما نلتقيها في مقهى أو محطة ستحل جميع المعضلات أو تقدم لنا مفتاح النسيان، أو تفتح لنا بابًا إلى الذكرى. من هو الشاعر العظيم الذي لم يجد في المرأة مصدرًا للإلهام، ومن هي الربة التي كان يسميها العرب القدامى بالشعرى التي ليست حاضرة دائمًا في كل قصيدة يكتبها شاعر موله يبحث ولا يجد؟ عليك أن تنظر إلى الأمر وكأن المرأة هي دليل سري وهبة تكاد تكون إلهية. هكذا أرى بنوع من الرومانسية أن المرأة مثال وحيد لا يضاهيه شيء آخر في الكون من حيث الامتلاء وامتلاك الأسرار. ولا تكاد تمر لحظة دون أن أفكر بأن المرأة الآتية ستغير حياتي ذات يوم قادم إذا التقيتها أو حتى إذا لم ألتقها وبقيت جزءًا من الحلم. هكذا أكتب أحيانًا قصائد عن

النساء، حقيقيات أو متخيلات.

• يقول غابريل غارسيا ماركيز «أكتب ليحبني أصدقائي»، ذكرني هذا بما قلته عن رسالة أدونيس، وعن جميل توصية جبرا ويوسف الخال الذي، ربما كان فتيل تفجير مسألة رحيلك وبدئك رحلة جلجامش الجديدة، كيف ترى إلى الأصدقاء؟

- بإمكان صديق واحد أن يغير حياتك. كثيرًا ما نصل نحن الشعراء إلى نقطة ساكنة في حياتنا، حيث لا شيء لنا سوى الانتظار وكثيرًا ما تأتي إشارة من صديق، تجعلنا ننطلق في اتجاه جديد، نحو اكتشافات لم نكن نتخيلها، وهذا حقًا هو التغيير الحقيقي الذي يطرأ على حياتنا ويغير نظرتنا إلى الأشياء. يمكنني أن أقول إن يوسف الخال مثلًا غيّر حياتي بشكل حرفي واعتبره إلى الآن أبي الروحي وهو جزء من حياتي ولن أنساه أبدًا. الصداقة موضوع عميق أتركه لأصدقاء كتبوا عنه ويعرفونه بشكل حقيقي كعبد القادر الجنابي مثلًا، هذا صديق آخر ربما كان عاملًا في تغيير، ونظراتي أيضًا إلى كثير من الأشياء لست هنا في مجال تعداد الصداقات فلي صداقات كثيرة ولكن أجملها هي تلك التي صمدت وفي وجه الزمن.

• المراحل الشعرية التي مررت بها؟

- الشعر عملية مستمرة فيها الكثير من الغموض وحتى الشاعر ليس مالكًا لزمام الأمور عندما يتعلّق الأمر بتفسير مكونات مسيرته الشعرية، المراحل بالنسبة

إليها متداخلة ببعضها، وهي تصب من منبع معين لا أعرفه سوى على شكل نبضات ورجات واهتزازات بقيت في عظامي منذ الرعشة الأولى، التي مستني عندما اكتشفت الشعر. إنها متداخلة تصب في بعضها بحيث إن قصائد معينة قد أكتبها الآن كانت تعيش فيّ منذ زمن طويل وتنتمي بإيقاعها وغريزتها الأصلية إلى مرحلة سابقة. الحاضر والمستقبل والماضي، إنه الثلاثي الذي يصلب موضوع القصيدة على خشبة الأسلوب الذي يمتلكني في لحظة الكتابة، وبشكل عام يمكن أن أقول، إن الكتب الأربعة الأولى هي دفق واحد، بمعنى ما، مجرى كبير يحتوي على هواجسي الشعرية والهموم التي لزمتني في ربع القرن الأخير، ومن هنا من يدري إلى أين.

• من جهتي كقارئ، أرى اختلافات وتفارقات في هذا المجرى، في الموضوع وتلاوينه، وفي التراكيب، وفي الشغل التركيبي على الإيقاع، فبالمقارنة بين مجموعتك الأولى التي ضمت أعمالًا تمتد على فترة زمنية طويلة، وبين مجموعتك الأخيرة، لاحظت مثلًا، أن موضوعة السفر والرغبة في التجول والهجرة التي تبدو دافعًا قاهرًا ملونًا بلحظات حنين، تحولت في قصائدك الأخيرة إلى موضوعات أخرى، كذكريات الطفولة وغير ذلك، فما تعليقك؟

- منذ البداية، كنت أرى مهمتي كشاعر هي أن أسجل ملامح وتجاسيد المحطات الحياتية، والخيالية التي أمر

بها ككائن موجود في العالم، يعيش عصرًا معينًا وأيضًا كشاعر يعيش بعد الآخر لهذه التجربة. أن أسجل مسيرتي وأبني أسطورتي بالصورة والإيقاع والأدوات السحرية المتاحة للغة الشعرية تبعًا لقوة الدفع التي تسلطها عليّ تجربتي على أرض الواقع وانعكاسها في النسيج الشعري. في البدء وجدت أن تغريب اللغة العربية ضرورة لاستكمال ملامح الشعر الذي كنت أحاول أن أكتبه في مجموعتي الأولى. هنا اقتربت من العماء اللغوي مشجعًا في نفسي قوى مجهولة مخيفة تاركًا لها أن تفعل فعلها من دون حواجز تقريبًا لأرى ما سيظهر وكأني غريب يقف على حدة في مشهد الولادة. كانت اللغة العربية بالنسبة إليّ بكرًا، مليئة بالمجاهيل، وفيها إمكانات لانهائية، وجدت نفسي مبهورًا أمامها.

ذلك الكتاب الأول ثورتي على نفسي كشاعر، وعلى اللغة وما هو متوقع منها شعريًا، وفيه اكتشفت القوى الكامنة في قصيدة النثر الحقيقية، التي تكتب دون أن تأبه بالمواصفات السائدة في الوعي بالشعر كشكل موجود مسبقًا. من هنا يمثل السفر روحًا دافعة للغوص في الأبعاد الكامنة تحت قشرة التخييل الشعري، والإطارات الكتابية للوصول إلى السر. كل قصيدة كما أن كل محطة سفرية مكان قد توجد فيه القصيدة. الشعر بذاته نوع من السفر إلى الأمام أو إلى الوراء، والسكة التي يسافر عليها هي الزمن، لذلك هناك إحساس لدي حين أكتب بأنني أصنع كبسولة زمنية

تحتوي على نبض حالة معينة أو مدى وجودي معين أو بعد عاطفي أريده أن يستحيل إلى كلمات وصور وإيقاعات.

هكذا قد تذهب بي القصيدة إلى محطة ألتقي فيها من يدري بأية عاشقة مجهولة وقد تأخذني إلى الوراء لأجلس قرب بركة تأملتها ذات يوم وأنا طفل. الشعر بالنسبة إليّ إذًا مركبة فضائية زمانية تسافر في العالم الذي يزول من لحظة إلى أخرى ومع ذلك يبقى في تفاصيل القصائد التي استلمتها من مروري بمحطاته. هناك أفخاخ جاهزة أمام الشاعر الذي يكتب عن السفر بوصفه رحلات إلى أماكن، فهو شعريًا ينبغي أن يكون دائمًا أكثر من ذلك. السر شرط ضروري في القصيدة وأعني بالسر ذلك الوجد الجوهري الذي بدأت منه رعشة الكتابة الأولى. قصائدي المفضلة هي التي لا تعطي سرها كاملًا على الإطلاق، فهناك دائمًا زاوية غير مضاءة وتجاويف قد تحتوي على أدلة لا تفصح عن معناها بشكل نهائي، القصائد وثبات كما أن الأسفار اختراقات للمكان والزمان وسرعان ما يتحول الرحيل إلى انتقال رمزي بين تدرجات العاطفة ومراحل العمر نحو النضوج أو الشيخوخة، والسفر بدوره يتحول إلى حركة روحية للقبض على تيار الزمن الجارف والارتكاز إلى متكآت شعورية للتأمل بتأن أكثر وتركيز على الأشياء والحالات كأنها مونودات أو مفردات سيميائية مبعثرة في كون الشاعر، أرى أن هذا هو المسار الطبيعي لأية محاولة

شعرية، فالشاعر لا يمكن له أن يستقر في قاع معين ناظرًا إلى نهر العالم الجاري أبدًا بل عليه أن يذهب مع التيار ويعكس في شعره مراحل الوصول. أسوأ ما يمكن أن يفعله هو أن يكتب نفس القصيدة، أخاف من الاستقرار، وأعرف أن القلق مصدر الديناميية على صعيدي الحياة والكتابة، وبالقلق أعني عدم الرضا والطموح نحو التجاوز وتحدي الذات، وعلى عكس الآخرين جميعًا لا يبحث الشاعر عن الحل فهو يدرك تمامًا أن الحلول غير موجودة وليست هناك مشكلة في الأصل سوى المشكلة الأصلية التي بدأت تنسج عقدها ما أن كتب قصيدته الأولى.

• في حديث حضرته لك مع شاعر إنكليزي ذكرت له أن هناك قارة محجوبة عن المعرفة العالمية توجد في الشعر العربي وإنجازاته، هل يمكنك أن تعطينا رأيك بأهم هذه الإنجازات برأيك؟

- لا شك أن الشاعر العربي وثب فوق حواجزه وهي حواجز كثيرة بالمناسبة في السنوات العشر الأخيرة. ما يمكن أن نسميه إنجازات هو حقًا الآثار اللاهبة التي تركتها في فضاء الشعر، تلك الوثبات الفردية في أكثر الأحيان. أعتقد أن بضعة شعراء، كل بطريقته وعبر تجربة شخصية وخصوصًا في مجال ما يسمى بقصيدة النثر حققوا ما يمكن أن يضاهي ما حققه آخرون في الشعر العالمي. فمنذ الستينات كان هناك في العالم ما يسمى الأسلوب العالمي، وهي ميزة تشارك فيها شعراء

كثيرون من أميركا إلى الصين، ومن أوروبا إلى الهند. لم يعد هناك شرق أو غرب، على الأقل في مجال الشعر، وكما قلت هناك شعراء عرب تشربوا هذه الميزة كالإسفنجات أولًا ولكن سرعان ما أخذت التجارب تتميز وتتصفى إلى حد أن يمكننا القول في اللحظة الحاضرة، نعم هناك إنجازات تستحق أن يعرفها العالم حدثت في الشعر العربي. إيماني هو أن العالم في الغرب ينبغي له أن يعرف هذه الأشياء بدل أن تستقطب اهتمامه جميع المثالب السياسية ومظاهر العالم العربي المتجسدة على شكل أخبار ومعلومات معظمها يتعلّق بالإرهاب المفترض وآبار النفط وغباء العالم السياسي. أعتقد أن الشعر هو الشيء الوحيد الذي التحق حقًا بركن ما نسميه الحضارة في العالم العربي وهو الوحيد الذي استطاع أن يتجاوز الزمن.

• صارت لديك إطلالة واسعة على الشعر المكتوب بالإنكليزية. وتكتب أحيانًا قصائدك بهذه اللغة، أو تترجم قصائد لك مكتوبة أصلًا بالعربية. أود أولًا أن أسمع منك باختصار إن أحببت عن الآفاق العامة لتطور الشعر المكتوب بالإنكليزية. وأهم الشعراء الذين يعجبونك؟ وأخيرًا أريد أن أعرف كيف طورت معرفتك بهذا الشعر شغلك بالعربية؟

- الشعر هو الفعل الحضاري الأسمى، وكل قصيدة جسر بين عالمين منذ بداية قراءتي كانت تنفتح لي عوالم أخرى تساعدني على الوثوب خارج عالمي

وتجعل مخيلتي تسافر إلى تلك العوالم. قراءتي كانت بالإنكليزية، لذلك كان أول الشعراء الذين أحببتهم هم شعراء الرومانسية الإنكليزية ووردزوورث، كيتس، شيلي، كولردج وبايرون. هؤلاء بحد ذاتهم يمثلون جميع امتدادات الشعر في أي عصر، من العالم التأملي لووردزوورث إلى عواصف الوجد والمخيلة الصدامية عند بايرون وشيلي، والعاطفة التجسيدية عند كيتس. ولعل وليم بتلرييتس هو تتويج نهائي لهذه الطاقات الشعرية في الأدب الإنكليزي، وهو شاعر أقرأه باستمرار وخصوصًا قصائده الأخيرة «الإبحار إلى بيزنطة» و«ألف وتسعمئة وتسعة عشر» وقصيدته العظيمة «ياقوت». الشعر الإنكليزي عالم ساحر، من ملتون إلى أودن، لكن ما فعلته قراءاتي هو أنها امتدت عبر جسر اللغة الإنكليزية إلى الشعر العالمي بأكمله، وعن طريق هذا أجد أنني أحب بنفس القوة إن لم يكن أكثر شعر سيزار فاييخو ويوجين مونتالي والإيطالي الآخر المجهول تقريبًا تشيزاري بافيزي. من الطبيعي أن يقود كل هذا إلى الرغبة في تجسيد قصائد معينة هي العلامات البارزة في هذا الشعر ومحاولة إيجاد التراكيب البديلة لها في اللغة العربية. عملية تلاقح بين جوهرين من يدري ما ينتج عنها، هذا ما قادني إلى عملية الترجمة، وترجمة الشعر بالأخص فهو الإكسير النهائي لأية ثقافة في العالم، بهذا المعنى يكون تواصلي مع الغرب شعريًا أولًا. ترجمة الشعر في رأيي هي نوع

من التسامي مع الآخر فهي تستدعي كثيرًا من التواضع والخروج من الحدود الشخصية الذاتية إلى مجال التقمص الإنساني بواسطة المخيلة والاستبطان المعرفي. بالإضافة إلى أنها متعة خاصة ذلك أنها في جوهرها محو للحدود المصطنعة بين الثقافات وكشف للعناصر الأساسية المكونة التي تودي بوهم الأخرية فالشاعر بالنسبة إليّ بأية لغة كتب يعاني نفس المخاضات وله نفس المواقف تقريبًا من القضايا الكبرى. كل شاعر جيد تقدمي. كثير من الشعراء في الغرب مثلًا وقفوا دائمًا مع الفقراء والمهزومين والمسحوقين في العالم حتى لو كان سياسيو بلدهم يعتبرون هذه القضايا خاسرة. عند الشاعر لا خسارة ولا ربح، لا هزيمة ولا نصر. نجد هذا عند الشعراء بدءًا من هوميروس ودانتي وشكسبير وربما كان هذا هو درس الشعر العظيم. وفي هذا المجال تسقط نظرية الاستشراق فيد التحيز لا يمكن أن تطال الشاعر الأصيل.

التأثير الحقيقي الذي يتأتى من التواصل مع الشعر العالمي هو توسيع إطار الرؤية والتشرب بأخلاقية كونية تمتد عبر المخيلات العظيمة التي تؤلف الكون الشعري ومن ثم هناك تلك الرجات التي تحدثها قصائد معينة والفضول الذي تولده عملية القراءة عن حيثيات عملية التعبير وتشابك الأساليب واختراع الأدوات والتقنيات التي احتال بها شعراء العالم لتسجيل أدق الخلجات كل في عصره وكل من تفاصيل حياته وظرفه

بحيث إن قراءة أنتولوجيا جيدة للشعر العالمي تمثل غوصًا في التاريخ الباطني للعالم. تاريخ حي بالضرورة لأن كل سطر منه كتب عرقًا وأحيانًا دمًا وهو تاريخ أهم عندي من التواريخ الرسمية لمسيرة العالم.

- **حدثني عن رؤية خاصة لديك لمسألة الايقاع في قصيدة النثر؟**

- لأن القصيدة الحديثة استبدلت وحدة البيت بوحدة البناء وكان عليها أن تفجر النسيج الداخلي للغة الشعرية أي تفلش السنتاكس «التركيب/ بناء الجملة» وتعيد ترتيب مركباته حسب منطق الكلام الذي يقال كما ينبغي أن يقال في العالم الحقيقي، لأن هذا كله جزء أساس من ثورة الحداثة أي عدم التضحية بالإنساني لمجرد الاحتفاظ بعصبة اللفظي كان يجب أن يتغير مفهوم الموسيقى في الشعر. الغناء يعتمد على الموسيقى في جزء كبير منه وما المعنى إلا مشجب لتعليق ثياب المقولة الهفهافة وكذلك الأمر في القصيدة الغنائية. انظر إلى الشعر الموزون وكيف يحاول أن يقترب من النثر إلى حد أن يكون نثرًا أكثر من النثر مع الاحتفاظ بوحدة التفعيلة لتسليس قياده باعتماده على الاستيلاد وهو أسهل في الوزن مما هو في النثر. لكن قصيدة النثر لها مقومات وأبعاد وتقنيات أخرى ومطامحها وأهدافها تختلف كثيرًا عن مطامح وأهداف القصيدة المكتوبة بالوزن، وإلا لم تكن لها ضرورة. ذلك أن الكتابة بالوزن قد تكون أكثر متعة وأسلم عاقبة

وفيها الكثير من الضمانات وما هذا الانفجار في كتابة قصيدة النثر إلا علامة على وجود حساسية أخرى ترهص بإمكانيات شعرية هائلة. ومنها فكرة الموسيقى بذاتها وموضعها في قصيدة النثر وعدم ارتباطها بالوزن ولكن بأشياء أخرى قد لا تطالها التفعيلة العربية. فكما قلت تأخذ وحدة العبارات المكتلة مكان البيت عن طريق تفجير النسيج وإخضاعه لمنطق المعنى وبهذا تغرف قصيدة النثر من كل البحور دون أن تتقيد بقياساتها، ذلك أن الوحدات الوزنية أي التفاعيل ما هي إلا قياسات للنبر أي توثيق عددي بين السكنات والحركات وهذا ما يمكن أن تفعله قصيدة النثر بشكل أكثر حرية عن طريق توقيت الكلام أو دوزنة العبارة وبواسطة التقديم والتأخير في ترتيب الكلمات. أي التزمين وهو جوهر الموسيقى. هذا عنصر واحد من عناصر أخرى تشارك جميعها في خلق ما نسميه الموسيقى التي هي هنا مفهوم آخر بالمرة ملتحم بالمعنى وما يعرف بالصوت، ولم تعد ذلك الترديد الجهوري الساعي إلى القفلة الذي يعنيه النقاد العرب عندما يتكلمون عن الموسيقى في الشعر. وبالنسبة إليّ، فأنا اكتب قصيدة موزونة لها تراتيبها الموسيقية الكاملة وعلى بحر يتضمن كل البحور بالإضافة إلى بحور جديدة لم تخطر على بال الفراهيدي أسميه «البحر الشامل».

حوار: حسام الدين محمد،

القدس العربي، ١-٢ نيسان ١٩٩٦.

الشعر استعادة للغة من قطاع الخدمات

بعد «الوصول الى مدينة أين»، مجموعته الشعرية الأولى التي لم يجمع فيها سوى منتخبات من انتاجه الشعري الموزع في بطون المجلات الأدبية، يطل الشاعر العراقي المقيم في سان فرانسيسكو سركون بولص على قرائه بمجموعة جديدة تصدر قريبًا عن «دار الكلمة» في قبرص، بعنوان «تاج الرغبة»[4]. هذه، بالمناسبة، مقتطفات من حوار موسّع معه وقصيدتان من المجموعة الجديدة.

لزم إلحاح جميع أصدقائه وقرائه حتى يخرج الشاعر العراقي سركون بولص من عزلته النهائية ورفضه الإنحباس في إطار كتاب أو مجموعة، ويصدر، قبل سنوات، مجموعة صغيرة منتخبة من إبداعه الشعريّ الوافر، منحها هذا العنوان المفارق بصورة كاشفة وعميقة: «الوصول إلى مدينة أين». وعما قريب تصدر له عن «دار الكلمة» في قبرص مجموعة صغيرة سمح لنا الشاعر بالإطلاع عليها، فإذا بها بالاقتصاد نفسه والوجازة المكثفة ذاتها. وإذا بالتجريب الذي مارسه سركون في السنوات السابقة ببراعة متناهية يستحيل هنا إلى تأسي- الرغبة تتحول إلى تاج ومكافأة، والتيه يصبح على شاكلته الخاصة وطنًا.

لمناسبة المجموعة الجديدة، أجرينا مع الشاعر لدى مروره الأخير بباريس حوارًا مطولًا تناول شعره وتجربته، معايشته كفردٍ وكشاعر لبيروت وسان

فرانسيسكو، رؤيته لقصيدة النثر وللشعر بعامة، وسرّ إعجابه الدائم بهذين العلمين البارزين لعبقرية الضاد الشعرية: أبي تمام وبدر شاكر السياب. لضيق المجال، نقدّم هنا مقتطفات واسعة من الحوار، على أن نقدم نصّه الكامل في مناسبة قادمة.

***

• عُرفتَ أوّل ما عُرفتَ عبر مجلة «شعر»، بعد معاودتها الصدورَ للمرة الثانية. نشرت لك قصائد وأنت في العراق، ثم، بعد هجرتك إلى العاصمة اللبنانية، صرت من العاملين في المجلة تأليفًا وترجمة. نعرف أن هذا بدأ على أثر لقاءٍ بالشاعر يوسف الخال. كيف حدث هذا، وكيف تستعيد الآن مرورك ببيروت في الستينات؟

- كنت في الواقع تعرفت على يوسف الخال في بغداد، في منزل جبرا إبراهيم جبرا. كان الخال قد كتب لي رسائل مشجعة، بعدما بعثت إليه بيد صديق ذاهب إلى بيروت بأكثر من عشرين قصيدة نشرت كلها في مجلة «شعر». مع الرسالة، بعثَ إليّ يوسف الخال بمقالة كانت قد كُتِبت في جريدة «النهار» كإكتشاف لشاعر شاب يعيش في كركوك. تعرف أننا في تلك الفترة، ونحن على عتبة الخروج الشعري والفكري، ولحرماننا أيضًا، كنا نتشوق بشكل حاد إلى أي نص مغاير قد يصل إلينا بطريقة ما. مجلة «شعر» كانت ذلك النص الذي، وإن بُولغ في أهميته بسبب الظرف، فالأكيد انها كانت

بالفعل مجالًا مغايرًا بالنسبة إلى المنابر المتاحة لنا في عراق تلك الفترة. اللقاء بيوسف الخال كان هو الواعز الجدي في إمكانية أن أجد شيئًا ينتظرني خارج العراق. أقصد نوعًا من الحميمية بين مجموعة من الشعراء، قد أجد فيهم أقرانًا أو مجايلين يفهمون الشعر على مستوى كنت أحلم به. كانت فترة مثمرة، واتصالي بمجلة «شعر» كان خصبًا على مستوى شخصي أكثر مما على مستوى شعري. فمثلًا، عُرفَتْ مجلة «شعر» وجماعة «شعر» بمسار غير واضح وما يزال كذلك. ولفقر تلك المرحلة التي ظهرت فيها المجلة أو الجماعة، فقد بولغ في التركيز على أهميتها من حيث تطور الشعر العربي الحديث، وخصوصًا قصيدة النثر.

ولكن «معنى» أن يكون الواحد شاعرًا، هذا ما كان يمثله لي شخص يوسف الخال وجماعة «شعر». كل واحد كان فريدًا كشخص ويكتب شعرًا مختلفًا أيضًا. والحق أن قناعتي كانت راسخة بعدم وجود الشعر الحقيقي في غير بيروت، فهذه كانت عاصمة الشعراء، ولا تخلو منهم مقهى أو بار وتلتقي بهم في كل مكان، تعج بالفنانين والصحافيين والنساء والثوار والمجانين. كان الإنسان يعيش الشعر وأحيانًا لا يحتاج إلى كتابته. كانت المغامرة الحقيقية هي الحياة اليومية المليئة بالمفاجآت والاكتشافات والكتب الجديدة. في مكتبة الجامعة الأميركية كان هناك قسم للمجلات العالمية من كل نوع، حيث كنت أقرأ باستمرار وأترجم لشعراء

أميركان وآخرين. اكتشفت في هذه الفترة أنماطًا جديدة من الكتابة، والحسّ بالعالم، عند شعراء كثيرين ذوي اتجاهات مختلفة لم يسبق لمجلة «شعر» حتى أن نوّهت بوجودها. وهنا أيضًا، يجب أن نذكر أن الثقافة الفرنسية كانت هي الطاغية، وربما ما زالت، على شعراء لبنان. هذه الاكتشافات المستمرة والمكثفة لأصوات أخرى، لشعر آخر كان من نتيجتها إما أوقفتني عن الكتابة تقريبًا، أو وضعتني في حالة سبات سحرية لا أعرف كيف أصفها، ومن تلك الحالة خرجت قصائد. قصائد تكاد تفرض نفسها لتُكتَب. كنت أمسك برأس خيط لا أعرف أين يقود...

• نفهم من هذا أنك لم تكن عضوًا في المجموعة بقدر ما كنت صديقًا للمجلة متعاونًا معها...

- إن أبعادًا شديدة الخصوصية يفهمها العراقيون الآخرون (إستحالة الانسجام والغربة، في أيّ مكان)، كانت تجعل من الصعب أن أتجانس كعضو في جماعةٍ من هذا النوع. في الحقيقة، أنا لم أكن عضوًا في مجلة «شعر» وإنما شاب أعجب بيوسف الخال على مستوى شخصي، وبحاجة إلى حميمية نظرًا لظروفي كمتشرد، هائم، لا يقيم في بيروت وإنما يتلكأ فيها. لم أشعر ببيروت أنني في بيتي، ولا بكوني عضوًا في جماعة، ولا حتى شاعرًا يشارك شعراء آخرين طموحاتهم ونظراتهم في الكتابة. مسألة الجوع. كنت هناك في طريقي إلى مكان آخر. كانت بيروت بحرًا مطلًا على

بحار أخرى. الحق، أنني كنت دائم الوعي، كما أتذكر الآن، بأن الرحلة أبعد من بيروت. في أواخر إقامتي هناك وصلت إلى حد قطع العلاقة بمجلة «شعر»، مجبرًا على الأكثر، ومطاردًا في الواقع لعدم توفري على جواز سفر وأوراق إقامة، بحيث لم يكن لي حتى أن أدخل دار «النهار»، فكنت أرسل مقالاتي إلى يوسف الخال بأيدي آخرين. ووصلت إلى نقطة اللاعودة، بعد النوم لشهور عديدة في بيوت أصدقاء عديدين، أو على صخور «الروشة». كنت قد دخلت بيروت بشكل غير شرعي متسللًا عبر الصحراء. ويبدو أن أحدهم أخبر بذلك عناصر الأمن اللبناني، التي خيرتني في النهاية بين أن أترك لبنان إلى وجهة غير معلومة، أو أن أدخل السجن. على أية حال، لم يساعدني أحد من جماعة مجلة «شعر» في ذلك الظرف. حتى أدركت أن قضيتي كانت محض شخصية، وأن عليّ أن أجد خياراتي. أدونيس، مثلًا، كان شخصية أخرى في بيروت تلك الفترة، من حيث إستقطاب حميمية شاعر شاب. أعتقد أن كل شاعر شاب آخر مرَّ أو سيمرّ بالتجربة نفسها، سيجد أن ما يدفعه ألى فعل الشعر وممارسة هذا الفعل على مستوى الواقع، على مستوى مساره الشخصي، سيجعله يستقطب من قبل أشخاص أدركوا مراميهم في العالم. وسيجد أنه، وإن كان يكنُّ لهم إعجابًا خاصًا، فهو، في مواجهته لهم، على مستوى الحميمية والاستجابة والإنسانية، سيجدهم مقصرين على الدوام. الشيء

نفسه مع أدونيس، الذي كان له عالمه الذي يذكرك دائمًا بالمسافة. كنت أحس بهذه المسافة دائمًا لدى أكثر الشعراء الذين بدوا لي راسخين في أصولهم الحياتية بنوع من عدم الاعتبار لظروف غريبة عنهم يعاني منها شاعر شاب آتٍ من محيط آخر. كنت أشرب القهوة لدى أدونيس، وأستعير منه سيجارة من حين لآخر، في مكتبه في «لسان الحال». وينبغي هنا أن أذكر، رغم رنين التشكي النابع من استذكارات متأخرة زمنيًا كهذه، أن هناك شاعرين أحسّ نحوهما بالامتنان، هما يوسف الخال وأدونيس. ولكن أقول لك، وهذه هي النقطة التي أدفع إليها بحديثي، أن الفاصل لا بين جيل وآخر وإنما بين جنس شعري صاعد وباكر، وجيل سابق له يتملأه هو، لهو فاصل عميق. أن الفاصل عميق على مستوى التعامل، وفي الصيرورة الشعرية، ودائمًا في قلب العلاقة. هناك شاعر تخونه علاقاته مع العالم، ولا يعتبر نفسه مجايلًا لشاعر شاب ما زال طري العود في نظره، يتقرى علاماته، وهو بحاجة إلى نوع من النضوج أو الإضاءة التي لا تأتيه إلا من شراسته الخاصة وإندفاعه نحو مصيره الحياتي والشعري. إنني لا أريد أن أخيّب ظن الشعراء الآتين، ولكنني أحب أن أذكر أن تجربتي في بيروت كانت هي الفاصل بين الأمل بإضاءة تأتي من شعراء كنت أرى فيهم نوعًا من «العماد» وإضاءة أخرى ما كان يمكن أن تأتي إلا من إستمراري في قطع الطريق التي اخترت.

أما عن الشخصيات البيروتية الأخرى، فقد بدت لي على قدر من النزق أضرّ ألى حد بعيد بقصيدة النثر منذ بداياتها. نزق رسخ عند الجمهور نوعًا من القرف من هذا النوع من الكتابة من خلال استقرائه، أي الجمهور، لهذا النزق. أن هذا يقودنا أيضًا ألى الكلام على قصيدة النثر ك «إفراز» لجماعة «شعر». لذا أتحدث عن ضرر النظرة شبه اليقينية التي ما زلنا ننظر بها إلى قصيدة النثر. وأعتقد أن الأوان قد آن لإعادة النظر بهذا النوع من الكتابة بعد زوال مجلة «شعر» وتأثيرها في الكتابة الشعرية.

• التوقف مليًا عند قصيدة النثر، هو في الواقع أحد الأهداف الأساسية لهذه المقابلة. فلنبدأ بالحديث عما يميزها في نظرك كنوع شعري. ولنتساءل عن موجات عدم الفهم - إن لم نقل السخط - التي ما فتئ يثيرها هذا النوع. ثم فَلْتَقُلْ لنا ما أضافته في نظرك مجلة «شعر»، والآفاق التي تعتقد أن القصيدة العربية تنفتح عليها اليوم. هذا كله يشكل «برنامجًا»، أليس كذلك؟

- من مزايا قصيدة النثر، استحالة التكرار، مما يجعلها تتطابق والتجربة الإنسانية في أن الحياة هي أيضًا فريدة في كل لحظة من لحظاتها ولا تكرر نفسها بل هي خلق مستمر. هناك صفة أخرى تنفرد بها قصيدة النثر هي صفة «التوتر» لأنها تخلق الروابط بين أجزائها لا بقوانين الطبيعة الغنائية التي تميل إلى أن تكون خطية

أو أفقية، بل بشروط الحركة التي تتصف عادة بالدينامية وتنتمي إلى الدائري والتكاملي، واستجابتها كلية، لذلك تخلق معناها وشكلها في الدبيب وليس في السكون، من المركز وليس على الهامش. النص يحمل مؤشراته في ذاته لكي يعصم مجاله ويمنحه نوعًا من الاستقلالية لصد التفسيرات الآتية من الخارج، والتخلص من عادة التعميم أي قواسم اللاوعي المشترك التي يتخاطب بها المجتمع ويتبناها كلغة «معترف بها». هذا النص يقطف الشائع من هوائه الفاسد ليدخله في بريق التخصيص. يأخذ اللغة التي تبتذل في الحياة اليومية وتعامل كالحذاء على صفحات الجرائد، لغة مشتركة عمياء عن نفسها وماهيتها، أي غير واعية بما تحمل، فيسلط عليها طاقة الجمع والفصل والفرز والتصفية. أي يستعيدها من مجال الخدمة البحتة والعملية، والتعريف البليد، بأن يفجر إمكاناتها الإحتفالية، طقوسها، أسرارها... مما يجبر القارئ المعتاد على التلقي السلبي، يجبره على التعامل معها بمجموع حواسه في استجابة كلية. أي أنها تطلع مغاير منذ البدء. هذه هي الصدمة الأساسية التي قادت إلى إشكالات مضحكة أحيانًا، وسوء فهم طويل الأمد ما زال ساريًا عند الكثيرين. الادعاء دائمًا، كلما أطلت المغايرة برأسها في مجال المألوف، وانبثقت حركة لا تساير أو تقلد، الادعاء الخائف بأنها «غربية» في أصولها، أي أجنبية وبالتالي مهددة. السذاجة في هذا الادعاء، هي

افتراض أن الشعراء في الغرب مثلًا، يؤيدون مجتمعاتهم البرجوازية، وهم إذن دعاة من نوع ما يطلبون له ولقيمه المشبوهة. أنا معهم إذا كان الأمر يتعلق بشعراء من طبقة كبلنغ أو غيره، ممن سخروا فنًا إنسانيًا وكونيًا في تطلعاته وأساسه كالشعر لأعراض العنصرة والتركيز على النعرة، فهؤلاء قضيتهم واضحة. ولكن تصور ميشو أو آرتو، هذين الثائرين حتى النخاع على ما يسمى بقيم الحضارة الغربية، أو بقية الشعراء الذين قدمتهم مجلة «شعر» لأول مرة في تاريخ الشعر العربي بشكل مركز وحاذق، أو تصور رواد قصيدة النثر من بودلير إلى بونج. في هذا المنظور المليء بالإحراج، لنا - وليس لهم! نظرة واحدة إلى متون النثر العربي الكثيفة الدلالات على أصولها تكفي، بدءًا من القرآن وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والجاحظ والمتصوفة ورحلات ابن بطوطة ورسالة الغفران والزوابع والتوابع،... هكذا كان الأمر في الغرب أيضًا. حيث تعتبر التوراة مع الكتب السماوية الأخرى التي كتبت كلها نثرًا، إذ يبدو أن الله يفضل النثر، مصدرًا أوليًا خامًا للإبداع الشعري (...)

مجلة «شعر» إذن كانت مرشحة للوقوع في هذه الخانة المريبة بكل جدارة. وإذا كان ما ينقصها هو دافع إضافي لتأجيج الصراع والبدء برفع الحواجز لفرز الهراطقة، فقد جاء أنسي الحاج ليقوم باللازم. جاء أنسي الحاج في فترة شديدة البلادة والسكونية من

حيث طموحاتها الشعرية أو نضوجها الكتابي ليضع القصيدة التقليدية ومعها جميع طرق التفكير السابقة في ماهية الكتابة الشعرية موضع الإستفسار الشرس فمحاولة التجاوز، أدخل شرط المخاطرة، حسيًا ولفظيًا، كعنصر مهم من عناصر القبض على العالم. النتيجة شعر ذو سلطة واضحة من حيث السيطرة على أدوات التعبير، إلى حد القدرة على اختراع «بلاغة أخرى» لشدة متطلبات المشروع الشعري الذي تبناه. لقد حقق سيرته الشعرية كلها في قصيدة النثر لذلك لا يمكن الحديث عليها بدونه. لكنها أيضًا سيرة ساعدت في «تغريب» قصيدة النثر منذ بدايتها لأنها قدمت على أنها نص خطر، ساخر، لعين، مهدد، على طريقة السرياليين والدادائية، بهذه الروح التشهيرية، وأحيانًا يكاد هذا النص يتبجح، بصفاته الإستفزازية هذه، هذه مجرد ملاحظة، وليست حكمًا من نوع ما، فبالعكس، أنا أؤمن بضرورة هذا، فمن حديات كهذه وشجاعة خارقة كهذه التي رأيناها في حركة مجلة «شعر»، وعدم الخوف من المواجهة والصدام، تولد الريادات، وتحدث الحركات الأدبية. النقطة هي أن قصيدة النثر العربية تعاني من ركام الآراء والإستجابات الخاطئة التي تكونت في الماضي وما زالت تطبق على القراءة. ولكن إزالة الركام أو مهمة البناء في إعتقادي، تقع على عاتق الشعراء أنفسهم، وهناك عدد منهم قطع أشواطًا في هذا المضمار، عدد يزداد يومًا بعد يوم في جميع أنحاء

الوطن العربي، في أماكن من الوطن العربي لم يسبق أن دبَّ فيها نملٌ من هذا النوع لآلاف السنين، وهناك قراء بدأوا يستجيبون. ماذا قال؟ لا أريد هنا أن أسرد قائمة أسماء ولكن أنظر إلى العمارة التي يعليها شاعر كعباس بيضون مثلًا، والإنساق الجديدة من رؤية مناحي القوة والسحر في المفردة العربية وبأية طرح للعالم وبأية أبعاد، في فهمه لمعنى الكتابة، هذا الفهم الجديد للطاقة الشعرية الذي نراه عند شعراء قصيدة النثر أكثر مما عند غيرهم، بشكل عام، كل حسب منهاجه أو خطه، هناك تنوع كثير. ومن مزايا هذا الفهم الجديد خصوصية التجربة، وليس كلية وضع ما، إنسان معين، وليس فردًا أعمى الصفات أو مغنيًا بلا وجه، المغني الذي بلا وجه كان بطل الشعر التقليدي حتى فترة قريبة، أما الشعر الجديد، ولا أعني قصيدة النثر بالضرورة، فقد كان عليه إما أن يكشف عن ملامح ذلك الوجه فيعيد إلى المغني هويته أو يخلق له وجهًا آخر، في نوع جديد من الغناء.

ملاحظتي الثانية على مستوى آخر، ولكن كامتداد لهذا الفهم، بدأ التشبث «بمخلص» في الشعر ينتهي، سواء كان هذا «المخلص» رسالة إصلاحية تتشرب ديباجة القصيدة أو ترنمًا بأمجاد سابقة أو حتى حاضرة أو مقبلة، أو معانقة الحزب والمؤسسة أو الحبيبة، أو أية مفاهيم جاهزة أخرى، قد توفر هذه المفاهيم خلاصًا على مستوى شخصي أو إجتماعي أو سياسي، لكن شعريًا، إذا كنا نتحدث عن شاعر وليس عن موظف في

أروقته الجانبية، لن يكون بوسع أحد أن يحرر الشاعر غير شعره، ومدى تحمله لمسؤوليات تطويره ودفعه إلى الأمام. فهو أذ يحرر نفسه، سيحرر القارئ بالضرورة ولكنه لن يفعل هذا إلّا إذا كان نفسه هو، وليس أحدًا آخر. هذا بعض ما أراه وأريد إدخاله في الشعر، مع آخرين غيري. ويمكن لقصيدة النثر أن تفعل أشياء مهمة في المستقبل. يمكن للنظر الجديد إلى الشعر أن يفعل الكثير. إنها مغامرة لا بد منها. مغامرة، لأن شاعر القصيدة التقليدية يستطلع المياه آمنًا في قارب، بينما شاعر القصيدة الجديدة يصارع الأمواج مجازفًا بالغرق.

• أيمكن أن نتوقف الآن عند تجربتك الشخصية؟ وهل ستسمح بأن أجرح تواضعك المعهود بإعتراف أمامك بأن ما يجذبني والكثير من القراء الشبان وغير الشبان للشعر، هو هذا القران الذي يبدو أنه تحقق لديك مرة وإلى الأبد، وعلى نحو لا فكاك فيه ولا معدل عنه، بين الحياة والشعر، التجربة والكتابة؟..

- أنا، بتواضع، رجل باحث. أي أنني لا أبحث عن نفسي ولا عن شعري، وإنما أترك نفسي مفتوحًا للبحث. الشفافية، أو الفكر الشفاف، أو الرؤية الشفافة للعالم هو ما أطمح أن أجد التعبير الملائم له. بحثي هو تخصيصًا، في التعبير وليس في اللغة. أجد أن التعبير الكبير، الملائم، عن تجربة صادقة في العالم غير موجود في أكثر النصوص العربية التي اطلعت عليها، سواء أكانت مكتوبة وزنًا أم نثرًا. لذا فهناك دوافع خفية تفرض عليّ

البحث عن لغة خفية. ما أسميه ب «اللغة الأخرى». اللغة التي تلتقط الطموح الشعري من خلال التجربة الحياتية، أو على الأقل، تمسّه مسًّا يقترب من الصميم. في هذه الحالة، تلين اللغة، وهي التي لا تلين بسهولة. إخضاع النص لجوهر التجربة الشخصية مسألة معقدة أحاول أن أتفهمها حتى أثناء هذا الحديث. فأنا لست واثقًا على نحو مطلق مما أتحدث عنه. الاستسلام لقوانين هذه اللغة الأخرى هو الشرط الأول. إنني أجد أن الشعر، منذ هوميروس، ومرورًا بتلك الأخوة السرية التي تربط الشعراء، ومهما كانت لغتهم، وعبر التاريخ، بنوع من المفصلية، هو الذي يدفع بك عبر مقبوليته للفهم، ألى أن ترى الرؤية. لقد تحدث ريلكه عن رؤيته، وكذلك كثيرون غيره. ولكن ريلكه بشكل خاص، تحدث، بصدد ديوانه «قصائد جديدة» عن أنه كان يرى، ولكنه نسي أن يسمع أو يصغي. ولكنه في مراثيه، عمله الكبير الأخير، جمع بين الرؤية والسمع. يبدو هذا الكلام بسيطًا ولكنه، على مستوى التجريب، وخصوصًا في لغة كاللغة العربية، بالغ الصعوبة. بل قل هو مغاير. ما سأغامر بتسميته بهذه الكلمة التي نَحَتُّها لهذا الغرض: إنه «غيرورة»، أي المغايرة، مصوغةً على وزن «صيرورة». لا شك أن شعرًا مغايرًا يكون، حين ولادته، مشبوهًا في نظر القارئ. فهذا شيء طبيعي.

• مسألة الشعر من حيث هو إنضاج متواصل وشاق للحواس، وخاصة لملكتي الرؤية والسمع، مسألة

شديدة الأهمية. ما تقصد عندما تقول إنها باللغة الصعوبة في العربية؟

- إن اللغة العربية بطبيعتها لغة كامنة. وكمونها بذاته هو مصدر التحدي. قد يذهب شاعر في مجاله الخاص إلى حد استنفاد اللغة تعبيريًا، من خلال أدواته التي استنجزها منها، وقد يذهب شاعر آخر، بمطامح مختلفة، إلى اللغة العربية لا ليتوسلها للتعبير عن تجربة أو ظرف أو عن نظرة شعرية، وإنما من أجل الصراع مع اللغة نفسها بالذات، وإقحامها كأداة شعرية في مشروع غير شعري. الغموض الحاصل في هذه العملية هو غموض سطحي، خارجي، يدل على منابعه من خلال التصدية (من الصدى)، ومن خلال الصوت، أقصد إستغلال الصوت وإستخدام اللغة من أجل أن تكون صوتًا و» تَشَخُّصًا للصوت في العالم. إذ أجيب على سؤالك، فأنا أتحدث عن صعوبات، والمسألة التي أتحدث عنها بصراحة، غير مطروحة بشكل دارج أو واضح في مجال الدراسات العربية، إن في القديم أو في حاضرنا. قد تكون هناك مقالة أو إشارة في مجلة ما، وفي مجال الحديث عن الشعر الغربي عادة. إلّا أن شعراء الشرق، بشكل عام، لم يتبنوا مشروعًا من هذا النوع فيه قدر من التعقيد قد يصل بنا إلى أن نخلق له نقادًا ودارسين من نوعية أخرى، جديدة. أكيد أننا في تداخلنا مع الفكر الغربي، وهو خصب، وبالأخص مع نصوص المفكرين الذين تعاملوا مع الشعر، «باشلار»، كريستيفا كستمر،

وكثيرون غيرهما، بدأنا نقترب من النظر إلى الشعر كعملية شديدة التعقيد وليس كمجرد صرخة أو عريضة استرحام إلى سلطان ما أو إلى الحبيبة. النظر إليه كمشروع خطر قد يضاهي بخطورته العلم أو الفلسفة أو بقية المشاريع المعرفية الكبرى.

• في مجموعتك الشعرية الجديدة الماثلة للطبع، تخص السياب بقصيدة، وتبدو لي (في ما وراء التقسيمات الشكلية بين شعر حر وشعر نثر) أكثر فأكثر إقترابًا منه ومن ريلكه، عبر هذا التركيز للتجربة الشعرية من حول التيه والفقر. كيف تفسر سر إلفة السياب الغريبة، وهذه القدرة لديه، ربما كنت توافقني على أنها لا تؤتى إلّا لشاعر كبير، أقول، القدرة على الصمود أمام إمتحان الزمن، مهما أوغلت التجارب اللاحقة في الإبتعاد عنه تجديدًا شكليًا أو تعقيدًا مضمونيًا؟

- بعد فترة معينة، أو سلسلة من الفترات الشعرية والانقلابات التي تحدث داخلك كشاعر، تبدأ بالعودة لفرز إنطباعاتك الأولى عن شعراء قرأتهم وحكمت عليهم، ربما بشكل مسرع، لأن تطورك الشعري نفسه قادك إلى هذه الاستعادة الذهنية لأهمية شاعر ما. في السياب، هناك استقطاب تجربة الوجد. ولا أعتبر أن الكتابة بالوزن أو بالنثر هي القطب الأساس في دراسة شاعر من الشعراء. بل إننا نأتي في نقطة معينة، إلى شاعر كالسياب، لنقرأه من أجل متابعة قممه الوجدية،

هبوطه وصعوده، ذهابه وإيابه. من نقطة استشرافه للعالم إلى النقطة التي استخدم كل ما عاناه بغية الوصول إليها. إن الكلام كثير على أداة السياب، وتجربته ووصوله. سأرى إليه، أنا، بنظرة خاصة، ويمكنني أن أقول أن استقرائي له مغاير للنظرة المدرسية التي غالبًا ما يشمل بها شعره، ويستوعب بها السياب كشاعر فهم بطرق اعتبرها قاصرة. في قصيدتي التي ذكرتها، حاولت أن أنظر إلى الإنسان الذي لم أعرف، والذي لم أفهمه من شعره فقط، بل من خلال عملية أؤمن بها، وهي أن الشعراء في العالم كله، وخصوصًا في العراق، يتبعون نقاطًا بارزة لا بد أن تسيِّر الشاعر في كتابته، وهذه النقاط ليست كامنة في شعره وإنما في حياته. أي أن تدرك بأن السياب كان في جميع حالاته يطارد جوهر الحنين. الحنين، بصفته الفلسفية، هو العودة إلى ما آلمك. العودة إلى منطقة الجرح. وأنا يمكنني، كقروي أيضًا، أن أستشرف تلك النقاط المضمرة في حياة الفقر، وأوقّع إمتدادات حياة كتلك في المستقبل. بالنسبة إليّ، وقد ذكرت هذا في عنوان القصيدة، أرى أن الإنسان الذي يتشرب هذا العالم عبر تجربته في الفقر هو الإنسان الذي يمكنه أن يستدل بالشعر كوسيلة وحيدة، غير آمنة ولكنها خصبة بالأماكن، أقول يستدل به على العالم المحيط. ما العلامات التي يمكن أن تدلنا على السياب؟ ما ذكرته عن الوجد، وجد الاستعادة، لأنه كان بعيدًا دائمًا، ومسكونًا

بالحنين، وبعد ذلك، وكما نعرف، لواقعة المرض. بل ربما أمكننا حتى أن نحيل مرضه هذا إلى مستوى آخر، إلى مرض الشاعر الدائم، الذي يدفعه إلى الكتابة، إلى الاستشعار، إن المرض الأصلي هو الشعر.

حوار: كاظم جهاد،

اليوم السابع، ٩ أيار/مايو، ١٩٨٨.

---

4 لم تصدر هذه المجموعة، ولا نعرف مصيرها.

من ذاكرة كركوك الملونة إلى الشعر الأميركي «العالمي»: الشعر انخطافة إلى أنماط مدفونة في الذاكرة وللنثر وزنه الصعب

أسهم سركون بولص في وضع اللمسات المبكرة لقصيدة الستينات العراقية، مثلما حاول في القصة العراقية القصيرة آنذاك. وصاغ نصه منطقًا شابًا في التعامل مع مشروع الكتابة. وفي مسرى تلك المرحلة كان اسم سركون بولص يختفي حينًا ويظهر حينًا آخر، لكن قصيدته تخففت من حمولة الشعر المثقل بتقاليد الحفظ والترداد، مثلما تباعد الشاعر عن الإسراف في لعبة القاموس الدونكيشوتية، فلم يكن صخّابًا في الشعر مع تصميمه على التجديد.

في شعره قيمة الانفتاح على تجارب الفن الغربي مع الاحتفاظ بوجدان محلي متأجج. وهو في اختصار، بين قلة قليلة، يعيد وضع الماء في طاحونة الشعر العربي. وان كان من المناسب البحث عن أعمال سركون بولص، فعلينا أن نتذكر أنه أصدر عن دار تجارية، كان يشتغل فيها مترجمًا، ديوانه الأول «الوصول إلى مدينة أين» ١٩٨٥. أعقبه بديوانين هما «الحياة قرب الاكروبول» ١٩٨٨، و«الأول والتالي» ١٩٩٢. ولديه شعر كثير ومطولات نشرت في بغداد وبيروت حيث رحل اليها منذ عام ١٩٦٧ونشر في مجلة «شعر» قصائده وترجماته

للشعر الأميركي.

يقيم سركون بولص منذ العام ١٩٦٩ في سان فرانسيسكو- كاليفورنيا حيث أصدر مجلة «Tigris» (دجلة) باللغة الإنكليزية ويحاضر في جامعات نيويورك وواشنطن ولوس انجليس.

قبل أن نبدأ الحوار، كان سركون بولص يقول: «الشعر يأتي في فترة معينة من حياة الشاعر لأنه ينبغي ان يأتي. هناك منبع فيه تجارب سحيقة وأخرى جديدة تتشكل معًا بصورة تكاد تكون غير واعية لتركّب مفهومًا، على الشاعر أن يتصارح معها ويترجمها إلى الشعر. إنها حال معقدة متصلة بما يسميه كارل يونغ الأنماط السلفية المدفونة في الذاكرة. بهذا تكون القصيدة البكر في حياة الشاعر ذات صفة حتمية، أي هو مدفوع، أو يجب أن يرينا أنه مدفوع نحو هذا الحدس الذي يجعله يكتب.

قصائدي الأولى كانت محاولة للتنفيس عن هذه الطاقة. في البداية حاولت أن ألجأ إلى تغريب اللغة والأساليب بحدس صائب كما أراه الآن. وهذه العملية أتاحت لي أن أفصل نفسي عن التقنيات السائدة في تلك الفترة، أتحدث عن بداية الستينات، كانت الأشكال المتداولة للتعبير غير متكافئة مع التجربة التي وجدتني فيها، ربما بسبب الظروف الفردية، كذلك بسبب المكان الذي عشت فيه: مدينة كركوك، والزمان الذي وجدت فيه نفسي. الالتفات إلى الماضي هو إحدى الوسائل

التي يرجع فيها الشاعر ليسبح في التيار الذي جرى آنذاك، وكأنه يتعمَّد في بداياته دائمًا.

يمكنني أن أقول إن الشاعر يتلقى تلك الانخطافة ربما مرتين أو ثلاثًا في حياته. أتحدث عن الانخطافة لأنني كلما حاولت أن أكتب أتذكر حدثًا معينًا عشته، عندما خطر لي أن أكتب أول مرة. هذا الذي أتحدث عنه قد يبدو تصوفيًا، ولكنه ليس كذلك. الانخطافة حدثت ذات مرة ووجدت نفسي أكتب. وحدثت بعد سنين طويلة، يمكن القول بعد عشرين سنة، وقد تحدث لي يومًا آخر. وأعتقد أن الشعور بالحاجة إلى التعبير هو بداية الشعر، وبعد ذلك تأتي التقنيات وطرائق التعبير عن هذا الشعور.

الزمان هو رجوع أبدي إلى المنابع، والمكان له خصوصياته وتفاصيله التي تلح على الشاعر مطالبة بالتعبير. لذلك قد أتقدم في المستقبل ملتفتًا إلى الماضي، وأنتظر من الحاضر أن يصير ماضيًا. في تلك الفترة كانت كركوك، وأتحدث عنها بهذا الشكل لأنها مدينة ذات ملامح بارزة غريبة لا تشبه مدنًا أخرى في هذا العالم، الخليط البشري الذي يعيش فيها خلق طقوسه بحيث إن الطفل الذي كان يرتع في تلك الفترة، أي قبل ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٨ كان يجد نفسه في عالم شبه أسطوري ولا يمكن للشاعر الذي يعيش في هذه المدينة إلا أن يحاول التعبير عن طبيعتها المتفرّدة.

* * *

• ألا تعتقد أن هذا الذي تضيفه على مدينتك محض تصور ذاتي. إنها، شأن أي مدينة للطفولة، من صنع مخيلتنا؟

- الذي يقف عند أطراف كركوك، وينظر إلى الأفق سيرى نارها الأزلية، تلك الألسنة الماردة من اللهب التي تحترق ليل نهار. ثم هذا الخليط البشري الذي يجمع أعراقًا وسحنات مختلفة. شركات النفط الإنكليزية. تلك الحياة التي تتجاور فيها أضداد متناقضة، تضفي على المدينة طابعًا غريبًا، مع هذا ربما تكون كركوك مجرد مدينة شعرية في ذاكرتي.

• لنعد الآن إلى ذلك الزمن، القصيدة الخمسينية أسست عرفًا مهمًا في الشعر، وهو تجاوز الأنماط أو الأشكال التقليدية للكتابة، أي أنها خلقت توق التجديد في ممكناته المفتوحة. لذا وجد الجيل الستيني في كل البلدان العربية سهولة في التعاطي مع فكرة التجديد. أين تضع بدايات تجربتك في هذا السياق؟

- كان الشعر العربي في أكثره يختبر عوالم أخرى تبدو لي الآن نائية عن تجاربنا، من أجل هذا ربما جرى البحث عن بديل. الجماليات اللبنانية عن الياس أبو شبكة والرومانسية المحرفة عن رومانسية الانكليز كبايرون وشيلي وكيتس ووودزورث كانت هي الشعر السائد. وكان الرواد العراقيون في الشعر بدأوا يستكشفون طرقًا جديدة للكتابة، لكن تأثرهم بهذه

الاتجاهات كان واضحًا وبارزًا. الضرورة التي أتحدث عنها في التجديد جاءت من حاجة عميقة إلى تجاوز عوالم أبو شبكة وعلي محمود طه. وبين الشعراء العراقيين آنذاك كان السياب، ووحده تقريبًا، كان قادرًا على إعطاء زخم معين قد يجد المرء نفسه يستجيب له. وأعتقد الآن، بعد تفكير طويل، أن هذا نابع من ان السياب في كتابته مختلف نهائيًا عن جميع الشعراء الآخرين الذين نسميهم الرواد. في قصيدة السياب، العاطفة ليست لغوية، هناك موضوعية وهناك هيكل. ولعله تعلّم هذا من الشعراء الانكليز خصوصًا كيتس ووودزورث. وهنا نأتي إلى موضوع شائك وطويل هو موضوع تأثر الشعراء العراقيين بالنظرية التي سمّاها إليوت البديل الموضوعي. ولعل السياب هو الوحيد الذي فهم ما تعنيه هذه النظرية، وجسّد مفهوم إليوت الشعري. البديل الموضوعي يعني أن العاطفة لا يمكن أن يعبّر عنها إلا بأن نجد الهيكل الذي يحتويها. أي أن التفاصيل التي تتعلّق بحدث ما ينبغي أن تنتظم كالمسبحة في خيط معين، هذا الخيط سرديّ في طبيعته. لذا نجد أفضل قصائد السياب هي تلك التي تنسرد في الزمن، ورؤياه لها شكل هيكلي. بقية الشعراء في تلك الفترة كانوا غارقين في جمالية البرناسيين، خصوصًا في لبنان، ولعل هذا نابع من أن ثقافتهم فرنسية وليست إنكليزية. هذه الفوارق في رأيي مهمة جدًا. واذا رجعنا إلى كتاب مجهول تقريبًا للسياب «شعر

من العالم» صدر في العام ١٩٥٧ نجد أنه اختار أن يترجم شعراء بينهم قاسم مشترك هو أن في قصائدهم عاطفة أو وجدًا انسانيًا، وفيها الهيكل الذي تحدّثنا عنه، وأذكر أن هذا الكتاب كان يضم قصائد للوركا، نيرودا، عزرا باوند، إليوت، إديث ستويل، وريلكه.

أنا بدأت قصيدة النثر كقصيدة لا إحساس فيها بالإيقاع، وإنما كان الهم الأكبر التعبير عن الاختلاف. كتابات كانت ساذجة في البداية، كما أحسب، لهذا عدت إلى الوزن، ونشرت قصائد كثيرة في الجرائد والمجلات على هذه الطريقة. لكنني سرعان ما وجدت أن النثر يجذبني كتجربة غير مطروقة، أو غير مكتشفة في أبعادها الحقيقية. كانت تجارب قصيدة النثر آنذاك، في أكثرها فذلكة ساذجة نابعة من قراءات لترجمات الشعر الغربي، الذي هو موزون أصلًا، ولكنه في الترجمة يصبح منثورًا، وبعد ذلك وجدت أن أنسي الحاج في كتابه «لن» أكثر استغراقًا بهذا التصنع. وأذكر جيدًا أن الإحساس بقيمة قصيدة النثر كمشروع قائم في حدّ ذاته، من دون دوافع الاختلاف المجاني كان بمثابة اكتشاف مهم لي.

• قراءة نصِّك توقظ في المتلقي الشعور بمستويات مختلفة للإحساس بالزمن، ربما يعود هذا إلى تجربتك الطويلة في العيش خارج وطنك. الأزمنة لديك وحتى المكان اقتربا من التمثل الذاتي. إن قصيدتك تملك حساسية خاصة في تعاملها مع اللحظة كحالة مؤبدة،

أو كمتوالية غير منتهية في الذاكرة، وبالأخص في ديوانك الأول.

- لا يمكن أن أفصل الحياة التي هي نتاج تهورات وعواطف ورغبات متحققة، أو غير متحققة، عن الكتابة. في النهاية الحياة عندي هي سيرورة وليست بحثًا عن نتيجة. هذه السيرورة عليّ أن أضعها في شكلها اللائق، والشعر هو الوسيلة التي تمكنني من أن أفعل هذا.

لأنني خرجت من بلادي في مرحلة مبكرة أصبح الزمن نوعًا من المعضلة كان عليّ أن أحلها، فالزمن يمضي والإحساس به يزداد. كان باعث التكثيف في كتابي الأول «الوصول إلى مدينة أين» الرعب من الزمن، رعب من أن لا أتمكن من العودة، مع ما يرافقه من أحساس بنشوة البقاء في هذه المتاهة الزمنية.

الصور المكثفة، والديوان يعتمد في النهاية على الصورة، والتعبير المكثف هما نوع من الاندفاع لعبور الزمن. لا يمكنني الكلام عن الزمن لأنه استنفد في كتابات كثيرة، ولكن التشابك الشخصي معه هو ما يعنيني. ما زلت أبحث عن الزمن لأنني أعود إلى الوراء وأحاول أن أعود إلى الوراء بواسطة الذاكرة. إننا في النهاية أسرى الزمن، والتقنية هي الكبسولة التي يمكنني أن آسر الزمن فيها.

الأسلوب الذي اخترته يعتمد كثيرًا، وليس كليًا، على الانسراح في الزمن، وهو أسلوب السرد. أحيانًا أجد

نفسي أكتب الأشياء، والتفاصيل من أزمنة مختلفة، وأحاول أن أنسجها في شريحة واحدة. إنها رغبة لتوحيد الأزمنة، لتوحيد عواطف معينة أو لمحات مختلفة حدثت في أزمنة مختلفة والإمساك بها بواسطة القصيدة.

• أسلوبك استقر منذ البدء على قصيدة النثر، ما هي الممكنات المفتوحة التي وجدتها في هذا النوع من الشعر، وهل تعني لك اقترابًا من روح المعاصرة في الفن الشعري؟

- لكي يجد الشاعر صوته الحقيقي يحتاج إلى تجربة طويلة، قد تأخذ عمرًا كاملًا. والمعاصرة ليست شيئًا يمكن أن يُقتنى، إنها تتجسد عبر مراحل طويلة من عمر الشاعر، يجب ألا ننسى بأن الشاعر يتعامل مع اللغة، وهي العنصر الغامض الذي قد يحقق الحداثة وقد لا يحققها. على الشاعر أن يجد ضالته في اللغة، واللغة بمفرداتها لا زمن لها، لأن أشكال الحداثة الموجودة في الشعر العالمي ليست أشكالًا جاهزة، فلكل شاعر حداثته، والحداثة كما أراها ليست التي يراها شاعر آخر يكتب بلغة أخرى، لذا لا يمكن إلا أن تكتب من تجربة تقتضيها.

كتبت الشعر الموزون في البداية، ولكن هذا الوزن كان مختلفًا، لأن هناك دوافع باطنية لدى الشاعر، لا يمكن تفسيرها بسهولة، تقف وراء اختيار الشكل والأسلوب، ومن بينها تعامله مع الايقاعات، وخفايا العلاقة بين الكلمات، والنفس الذي يختاره لكي يمتلك

العبارة. وليم كارلوس وليمز، الذي أحدث ثورة في الشعر الأميركي منذ العشرينات وما زال تأثيره طاغيًا، كان أهم تقنياته التفكير بتقليص الفراغات بين الكلمات ذاتها. وهو يقول: «كان عليّ أن أدرس تقنيات الشعر كما يدرس الطهراني توراته لكي أصل إلى عاطفتي». أي أن التقنية هي التي توصل إلى الوجد الشعري، المخبَّأ دائمًا بين الكلمات. وقيمة قصيدة وليمز كما هو معروف، في أن عباراتها موصولة بينها بالتنفس، وهذا يخلق الشعور بأن زمن الكلام ممسوك به. التقديم والتأخير في المعنى داخل العبارة هو الذي يخلق الإيقاع، ولا ننسَ أن البحور العربية هي في الأساس قياس في الصوت، أي أن الثغرات التي يرمز إليها في الأوزان العربية بعلامتي الدائرة والشارحة تعنيان الحركة والسكون في الصوت. هذا القياس الذي هو عربي محض هو أساس الإيقاع في الشعر العربي، وإذا قارناه مع أساس الإيقاع في الشعر العالمي الإنكليزي والفرنسي والألماني والإيطالي نجد أن الأصل الإغريقي أو الفهم الإغريقي للأوزان، (الذي هو سنسكريتي الأصل) يأتي من الضغط واللاضغط أي ما يخلق النبرة. وهذا لا يعني خلوَّ العربية من النبرة، لكنه مرتبط بطول المقاطع فيها، أي أن الكلمات في العبارة الشعرية العربية المتقنة يمكن أن تكون كالذرات متناسجة في خيط واحد، وعلى الشاعر إذا أراد أن يخلق الإيقاع الحقيقي أن يتخلى عن الإيقاع السطحي أي الطاغي. وهو الإيقاع السائد، الغنائي. هذا

الإيقاع خفيف وتوفره البحور العربية السهلة.

التوتر في الإيقاع، وهو صنعة محض، يأتي من السيطرة على هذه الخفة في الإيقاع. لذا أتصور أن النثر في ذاته موزون إذا كان الشاعر واعيًا ان أصل الأوزان هو الحركة والسكون، أي توزيع هذه الحركات بطريقة معينة بحيث تخلق إيقاعًا آخر أوسع وأشمل من الوحدات الوزنية التي نسمّيها البحور. وهناك وزن واحد هو الإيقاع الكلامي، الذي يعتمد الحال العاطفية وشكل الرؤية التي تحتوي العاطفة.

أريد أن أقول إن النثر يمكن أن يمتلئ بالوزن من دون أن يخضع له، الوزن يرغم الشاعر على القول الزائد، ويمنعه من الضرب في عمق العاطفة التي دفعته للكتابة، لذا يمكننا استخدام البحور العربية في طريقة مختلفة عن استخدامها العادي، بالالتجاء إلى الوزن المكتوم. أي أن غنائيتها تصبح في الداخل.

في ديواني الأخير أكثر من عشرين قصيدة موزونة، الكثيرون لم ينتبهوا إليها. قصيدتي «أغنية للشتاء في فندق في الحي اللاتيني» مكتوبة على وزن الخبب، كما يكتب السياب وسواه، هذا الوزن يجرف الشاعر، إلا إذا تمسك بأمراس معينة، أنا استعملت أوزانًا لا كعكاز، وإنما مجرد خلفية، فالصوت مضغوط، والكلمات تنسحب نحو أداء المعنى، ولا تنتبه إلى الوزن إلا كنوابض معينة خفيفة تساير المعنى. ليس هنا غير العاطفة في النهاية، والبقية تقنيات.

• كنت مهتمًا بالشعر الأميركي منذ البداية، ورحلت إلى هناك لملاقاته في أماكنه الحقيقية. هل تدلّ القارئ على اتجاهاته الجديدة؟

- في الاطار العام نستطيع أن نقول إن الشعر الأميركي يشهد نهضة حقيقية، وعلى وجه الخصوص في شعر النساء، وهذا طبيعي في ظل حركة ناشطة للمطالبة بحقوق المرأة، بدأت منذ الستينات وتطورت في الثمانينات وكان الشعر مرافقًا لها، فظهرت لهذه الحركة شخصيات شعرية كبيرة مثل سلفيا بلاث وآن سكستن، اللتين انتحرتا مخلّفتين ما يشبه الأمثولة للنساء وللشاعرات في أميركا. وبلاث شاعرة خلاقة، أحدثت ثورة في تقنيات القصيدة للتعبير عن ماهية المرأة الحرة. وهناك شاعرات شابات لديهن سطوة حقيقية في الأدب الأميركي مثل جوري كريهان، وإيان وكوسكي، وكارولين فورشيه.

لم يبق الشعر الأميركي شعر نخبة، فهو يشهد ازدهارًا في جانب استثماره تجاريًا. هناك قراءات في المقاهي والمدارس والجامعات وفي كل مكان. وفي الصحف اليومية هناك صفحة كاملة لمواعيد القراءات في سان فرانسيسكو لوحدها، والمجلات الشعرية بالعشرات. وهذا هو الوجه الآخر لما نسميه نهضة الشعر، أنه أنتج طفحًا شعريًا سمّاه ناقد أميركي معروف (دونالد هول) قصيدة الماك أي الهامبورغر الأميركي. وتعود أسبابه إلى انتشار مشاغل للشعر في كل مكان مهمتها تعليم الناس

كيف يكتبون قصائد. فابتُذل الشعر مثلما ابتُذلت أشياء كثيرة. ولكن الشعراء الحقيقيين موجودون، وهناك أسماء كثيرة يمكن أن نتعلم منها الكثير، ولي شخصيًا أن أتعلم منها الكثير.

ومن استقرائنا لهذا الشعر يمكن أن نعرف المزالق التي يجد الشعر نفسه فيها لنتلافاها، لأننا، كما أعتقد، نمر بشعرنا الحديث في مرحلة مرَ فيها الشعر الأميركي منذ ثلاثة عقود. الشعر الذي يكتب الآن في المجلات والجرائد العربية يقارب الشعر الذي كان يكتب في أميركا الخمسينات، وأقصد شعر ما يسمّى الطليعة، أي شعر اللغة وشعر البياض، وجميع التقليعات الشعرية الأخرى.

الشعر الأميركي تأثر بالشعر الصيني وشعر أوروبا الشرقية بشكل كبير، والنهضة التي أتحدث عنها هي نتاج هذه التلاقحات التي حدثت بين الشعر الأميركي والترجمات عن الصينية واليابانية والتي بدأها عزرا باوند في ١٩١٠ وتعتبر من أهم روافد الشعر الجديد. (ترجم السياب إلى العربية قصيدة لريهاكو هو الاسم الياباني ل (لي بو) الشاعر الصيني الكبير، كان ترجمها باوند إلى الإنكليزية وجعلها جزءًا من تراث الشعر المكتوب بالإنكليزية وأثرت في شعر الرواد الأميركي والإنكليزي). لذا لا يمكن أن يقال إن الشعر الجديد الأميركي هو شعر محلي في هذا المعنى، وإنما هو شعر عالمي مكتوب باللغة الإنكليزية.

حوار: فاطمة المحسن،

جريدة الحياة، ٢٣ تشرين الأول ١٩٩٣.

نبدأ كسادةٍ للغة وننتهي عبيدًا لها..!

كان لقاؤه مفاجئًا. لم نعرفه من قبل لكنا قرأناه. كان علامة بيضاء في «جرش» هذا العام. حادثناه مطولًا بغير حديث الشعر؛ فله ولنا حياة أخرى واهتمامات. لا يكون سركون بولص شاعرًا (بحسب الصورة) إلا حين يكتب أو يقرأ. ولا يكون شاعرًا إلا حين يقرأ ويكتب ويحيا.

اعتاد الترحال منذ ثلاثين عاما ونحسب أنه يقول، صادقًا، إن الكون كله منفى لذا أصبحت عبارة «المنفى» لا معنى لها بالحرف.

كنا نحسب أنه نحيل. ولم يكن. كنا نحسب أنه حزين ولم يكن. كان نحيلًا بمقدار الخفة التي تطربه، وحزينًا بمقدار المرارات التي تجعل ذاته، أولًا، موضوعًا للدعابات.

أما حديث الشعر فمختصر. تظن لوهلة أنه لا يريد الكلام أو أنه لا يجيد الكلام أو أنه احتفظ للشعر كلامًا حميمًا بين ذاته وبينه. لكنه يحكي نخب الصداقة لكي يقول إن الشعر ترك له «ميراث الرياح».

في ما يلي بعض هذا الميراث وإن كان متقضبًا.

* * *

• لقد لازمت صفة المنفى تجارب الشعراء العراقيين خارج العراق وأصبحت، أحيانًا «حجر الشعر» في شعرهم. سركون بولص، أما زال «المنفى» لك كما كان عليه؟

- لقد أخذ المنفى بُعدًا جديدًا، فهو له علاقة صميمة مع الزمن، والزمن يفعل فعله؛ وبعد المدة الطويلة (٣٠ عامًا) غدا اسم المنفى غريبًا وغير صحيح بالنسبة لما نعيشه في الحاضر. هناك عملية كيميائية تقريبًا تحدث في بواطن الأمور بحيث ينسحب ظلها حياتيًا على ما يكتبه الشاعر. الحديث المعتاد عن المنفى ما زال يتعامل مع صيغة عفّى عليها الزمان وينبغي أن ننظر إليها بطريقة جديدة.

أنا مثلًا، وفي هذه اللحظة، لا أفكر بالمنفى على الاطلاق من حيث كونه منفى، إذ في النهاية، وفلسفيًا، يمكن أن نقول إننا ولدنا منفيين. هناك دائمًا مكان آخر. هناك دائمًا أفق قد نجد فيه ما يمكن أن يكون ملاذًا، وطنًا أو مكانًا نجد فيه جميع البدائل الإنسانية التي هي في النهاية ما نسميه الوطن. وكل هذا، طبعًا، ينسحب على الشعر؛ على الشعر خصوصًا وليس أية كتابة أخرى؛ ذلك أن الشعر، عندي على الأقل، هو تقطير تلك الغريزة التي تدفعنا إلى الرؤية بالكلمات. مرة أخرى، ولأن الموضوع شاسع، أريد أن أؤكد أن المنفى لا يمكن أن يحدّد، ففي النهاية يمكن أن يكون الكون كله منفى.

• هل يعني هذا أن الشاعر قد يستبدل المكان باللغة؟

- يمكن أن نقول هذا. اللغة وما تستتبعه من تأثيرات قد تفعل فعلها في الشاعر نفسه. فنحن غالبًا ما نعتقد أننا نستعمل اللغة، ويحدث أيضًا أن نكتشف أن اللغة

تستعملنا؛ ويأتي هذا من التكريس بحيث يحدث أن عاطفة التعبير تصبح فعلًا خارجيًا يصب في المجرى الحياتي. بكلمة أخرى، أقول: نبدأ كسادة للغة وننتهي عبيدًا لها. أنا اعتبر نفسي عبدًا حقيقيًا أحاول، بكل طريقة، جعل الكتابة تسيّرني، وربما هذا يعني أن ليس هناك أي فعل آخر جدير بالمعرفة والممارسة كفعل الكتابة، بالنسبة إليّ.

• من يكتب شعرًا طيلة ثلاثين عامًا، لا بد أنه يستشعر حاجة للشعر، حتى حين أصبح أقل من وسيلة أو أداة «للتغيير». ما حاجة سركون بولص للشعر؟

- أنا احتاج الشعر كالخبز؛ ربما هذا يعني أنني بدأت أشيخ ولم يعد هناك أي طموح آخر خليق بطاقتي الكاملة ككائن حي في العالم. عندما نتعمق في عملية الشعر، يحدث شيء غريب. أتحدث الآن عن عزلة مطولة مع الشعر. نبدأ عادة في الشباب، بالثقة، نكون واثقين من أنفسنا، نكتب بضع قصائد ونرى اسمنا مطبوعًا على الورق. ثم يحدث شيء يسميه ووردزورث في بيت واحد: «نبدأ بالغبطة وننتهي في الجنون والكآبة». كلما غاص الشاعر وجد متاهات أخرى أكثر ظلامًا، ومن هنا احتقاري الحقيقي للشعر المكرس للقضايا العامة. الشعر ليس عامًا. الشعر عملية خاصة ومتميزة وانتحارية من حيث الذهاب إلى نهاية النفق. والنفق هو اللغة التي لا يستوعبها أي قاموس. الكلام مسألة سحرية. والسيمياء التي تحصل من الاشتغال

بهذه المعادن التي هي الكلمات تختلط باللحم والدم. لذلك تصبح القصيدة عملًا جسديًا، تصبح طقوسًا تؤثر في الشاعر نفسه قبل أن تؤثر في الجمهور على نحو جسماني. أما مسألة الجمهور التي طالما حاولوا أن يجعلوها مسألة مركزية، فأنا أرى، في هذا الشأن، أن الجمهور هو قارئ واحد، ربما لا يكون موجودًا في الحاضر، وربما يكون في الماضي أو المستقبل؛ لذا فإن الشاعر يقذف قصيدته في المجهول.

• **إذًا قصيدتك تخضع لقارئ محتمل؛ لسماعه، ولذوقه المحتملي..؟**

- في بعض القصائد، أجل. أحس أحيانًا أن العاطفة وهي غايتي الحقيقية، تذهب في اتجاه الإعلان عن نفسها إنسانيًا بحيث تلمس بشرًا، أي مانسميه القارئ. وتبقى هذه المسألة خاصة، ولو أنها تتعلّق بقضية ما. هناك شراكة للقارئ في كتابة القصيدة أحيانًا.

• **يبدو للقارئ أحيانًا أن سركون بولص عندما يتحدث عن التقدم في العمر إنما يتحدث عن شيء من التخلي، عن يأس، أو عن فتور في تجربة نالها هذا القدر من الاضطراب. هل تنال الشيخوخة من الشعر؟ أم ماذا؟**

- التعامل مع الكلمات هو تعامل مع بحر. ومَرت عليّ فترات كنت أقرأ فيها المعاجم والقواميس لكي أدرك أعماق هذا البحر. وهذه ليست ردة إلى الوراء. فأنا أدرك تمامًا أن «العتيق» غير قابل للتجدد.

ولكنْ لديّ نوع من اليأس. من التخلي. هناك أيام كثيرة تجافيني الكتابة. ثم في أوقات تداهمني الكتابة في دفقات. فأكتب لأني أشعر بأن هناك ما ينبغي أن أكتبه وإلا اختنقت. هناك طرق كثيرة لإدراج تجربة الحياة في الشعر ولكن المبالغة في استخدام هذه الطرق مبالغة وإفراط. فاللمع الذي ينوِّر القصيدة يحصل أثناء الكتابة.

هناك تجربة وتريد أن تتحدث عنها، وليس أمامك سوى الصفحة البيضاء لتعبّر. هنا يكون دور «لغة» الشاعر. فبصراحة لديّ في قصائدي كلمات أقرب إلى العتبات، إلى اللغة الملغزة (المشفرة). وقد يكون قوامها المزج بين كلمتين أو أكثر. وأحيانًا سر «المروق» في الذاكرة وهذا قد يكون جوهر الشعر. لا أدري. إنه البحث عن «الاحتمال» في كل عبارة.

والتخلي مزاج. لديّ لحظات أخرى، مختلفة. لا تستطيع أن تقول إن الشعر محكوم بهذه الحال أو تلك. فالشعر يكون إذا أفلت من القيد. من كل قيد. وفي شعري أساليب كثيرة؛ أصوات كثيرة. أحيانًا أقول في سرّي: يستحيل أن أكون أنا هذا الشيء الذي أكتبه، ولا بد أن يكون هناك شخص آخر، فيّ، يعرف. إني أتبع الحدس، وأثق به أكثر مما أثق بالمعرفة الاختبارية. لذا أحسب أنني أصبحت الآن أكثر ميلًا للفلسفة الشعرية.

• **أتكون «الفلسفة الشعرية» لغة؟**

- اللغة العربية مغرية بالمفردات والإغواءات وينبغي

معاملتها كالمرأة المارقة. إنها سمحة ومطواعة، غير أني لا أثق بهاتين الصفتين لذا أود اختبارهما. لذلك أحيانًا ألجأ إلى كتابة ليست في قاموس القارئ؛ لأنها عبارة عن تجربتي الخاصة والشخصية. لن أفسر الآن ما أردت قوله في قصيدتي: «غدًا في الثالثة» وفي «قارئ الكتاب»... أو غيرهما. على القارئ العادي أن يكتفي بما أقول وأن يجهد في التأويل وإن إرضاء التأويل كان حسنًا.

قلت إن في رأسي صورة لقارئ مثالي. والأرجح أنني حين أكتب إنما أكتب له. قارئ لديه معرفة معينة، وليس، بالضرورة، أن يكون شاعرًا، لكنه يعرف كيف يميز ولا يُخدع.

هذا القارئ المثالي ضروري لكي استمر في كتابة الشعر. وهنا لا بد من العودة إلى مشكلة الشعر والتواصل والجمهور. المشكلة (وهي ليست كذلك) أن الشاعر يمضي إلى أبعد، ودائمًا أبعد، حتى أصبح الجمهور وراءه بمسافات. فالأدوات واللغة والتجربة التي يختبرها الشاعر تنقّت وأصبحت بعيدة عن متناول الجمهور...

• هل السبب في هذا الاختبار النافي اعتماد قصيدة النثر من قِبل شعراء أحسب أنك واحد منهم؟

- ما فعلته أني اخترقت الوزن؛ لأني أرى أن الوزن فيه مخادعة. إن تتبعت الوزن خدعت القول. وإن تتبعت القول خدعت الوزن. والأحرى أن اخدع الثاني،

لأن الاشتقاق في اللغة وهو ما يغنيها هو وزن أو يمارَس اتباعًا لوزن. الوزن ينمّط. والنثر (وهو موزون في تركيبه) يُحرِّر.

• **سركون بولص يقرأ التجارب الشعرية العربية، فأين هو الآن منها؟**

- بصراحة أقول إنني أستهجن حين أذهب إلى بلد عربي وأرى أن هناك من يسمعني ويقرأني. وهذا أمر يعيدنا إلى الحديث عن الجمهور.

الجمهور صفة ملتبسة، ويبدو لي أن فيه نوازع أخرى، غير واضحة في وعيه، ولكنه، كما أرى، يتطلب شيئًا غير موجّه في الأصل «للجمهور». وهذا ما يحدث الآن. ولننتظر عشرين عامًا. إني اعتقد أن الحكم بالإعدام على قصيدة الوزن قد صدر. القصيدة العمودية تحتضر. والنثر في بدايته. قصيدة النثر ما عادت كما كانت عند البدايات. الماغوط كتب قصيدة رومانسية «خشنة» غير مكثفة. أما الآن وعبر التجربة الطويلة منذ ذلك الحين؟ خذ قصيدة تكتب الآن وقارنها بقصيدة كتبت منذ عشرين عامًا أو أكثر، لا بد من أن ترى أنها قصيدة أخرى وذلك لأسباب سياسية ولأسباب دينية. فالمجتمع العربي مجتمع مكرس، واللغة عنده معصومة. وحين « تنثر شعره» تغتصب مقدساته.

بعد وقت ستسقط من التسمية كلمة «نثر». لأنك إذا صغرت الفراغات سيصبح النثر شعرًا. يكفي أن تحذو حذو النحات: ومهنته التكثيف.

حوار: عناية جابر وبسام حجار،
السفير الثقافي، ٢٨/٨/١٩٩٨.

أزمة الشعر العربي في حياة الشاعر وليست في الكتابة

• القارئ إذن في هذه الحالة موجود في كل خطوة، إنه أخ ورفيق طريق.

- أجريت تجارب معينة على اللغة وعلى الشكل التعبيري وكذلك على الرابطة السرية بين حياتي نفسها أي كإنسان يعيش ويتنفس وبين معنى أن أكتب، معنى أن أشعر أن النتائج هي الأسلوب، وقد وصل إلى حد أن ينفي نفسه. وبهذا الشرط، ليس هناك أسلوب والقصيدة دائمًا منفتحة.

• هذا الكلام يحمل نقدًا لإشكال في الشعر العربي السائد. هل يمكن توضيح ملامح هذا النقد؟

- اطلعت على نماذج عديدة في الشعر العربي خلال السنوات العشر الأخيرة. واتضح لي انني شخصيًا أسير أو أتابع خطًا يتوازى معها في التطلع أحيانًا، ولكنه في النهاية دائمًا يختار طريقًا وحيدًا. كان هذا محتمًا. وتزداد هذه الحتمية مع كل قصيدة. علامات مفرحة قليلة كانت تلمع هنا وهناك عند قلة من الشعراء كنت أميّز فيهم الخطوط نفسها. هناك مرض يلاحق الشعر العربي بشكل عام ولا أريد أن أركّز على جذور هذا المرض، لأنها واضحة من خلال الاطار الشامل لما يحدث الآن في هذا الشعر. أعتقد أن السبب الحقيقي هو فقدان الركائز في حياة الشاعر نفسه وليس في

عملية الكتابة. هناك انشداه، وبالمقابل هناك بصيرة ناقصة لا قدرة لها على احتواء هذا الانشداه. وبسبب الانفجارات التي حدثت وتحدث الآن في المجتمع العربي وفي العقل العربي، كان هناك شعور بل كانت هناك حاجة إلى بديل، وحاجة إلى انفجار في الصيغة التعبيرية وفي الاطار الحياتي، لذلك فإن هذه المحاولات عشوائية تقريبًا وضرب في الظلام.

• من هنا، ما هو برأيك الفرق الجوهري بين الشعر العربي الحديث والشعر الغربي الحديث؟

- الشعر الغربي الحديث يواجه العالم بنفس الشروط التي يواجه بها الحياة. لكن في الشعر العربي الحياة تزاحم الشعر وتورثه نفس الحواجز التلقائية ونفس السدود التي يواجهها الشاعر العربي. عندمتا يخرج إلى الشارع. مع ذلك، أعتقد أن الشاعر العربي إذا وجد الشجاعة اللازمة لمواجهة نفسه بقسوة وبدون عواطف مرخص بها، وجد تلك البحار التي تنتظره على عتبة غرفته - سجنه. المشكلة هي ان الشاعر العربي يعتقد ان الشاعر الغربي هو المثال الذي يجب أن يحتذيه. لذلك أعتقد ان استيعاب التجربة الغربية وتجاوزها عند الشارع العربي سيكونان بمثابة عملية تحرير يستفيد منها قليلًا، ومن ثم يواجه العمل الحقيقي. التطلع الغربي تطلع مغاير نهائيًا في رأيي للتطلع العربي في هذه المرحلة بالذات. فإن الحذر الذي يأتي من اختيارات الشاعر لمواضيعه أو لحدسه مهم جدًا. في

حياتنا نحن كعرب خصب يقارب المعجزة. لسبب واحد بسيط هو انه منجم غير مطروق. أننا نحتاج إلى مطارق جديدة وإلى أعين تراها بنظافة. الحقيقة أن المشكلة تكمن في تبنينا لنظارات لا تناسب حجم عيوننا. مثلًا هذا الجيش الهائل من الأشخاص الذي تسبق أسماءهم حروف الدال وأحيانًا عدة «دالات» بينما هذه الدال في أي أدب آخر من العالم لا محل لها إلا في الكتابة الأكاديمية وأحيانًا بحرفٍ دقيقٍ يتبع اسم الكاتب إذا كان محللًا نفسيًا مثلًا. المصيبة الثانية هي فكرتنا عن الترجمة. فمن المهم جدًا أن تخلق قياسات جديدة وأمينة تخضع لها أعمال الترجمة وخصوصًا في الكتابة التعبيرية.

• **ضمن هذه المصائب، ألا ترى أن هناك اتجاهات تمنحنا الأمل في الشعر العربي؟**

- من الواضح أن هناك شعراء في أماكن مختلفة من العالم العربي، وكذلك خارجة يتابعون خطًا جديدًا له رنة حقيقية تساوي رنة أي شاعر في العالم غربًا وشرقًا، يعلنون صوتهم رغم ركام الصمت والقهر والملاحقة. هؤلاء هم الاشارات التي ينبغي التركيز عليها وفرزها من بين أكوام القمامة التي توهمنا بها أجهزة متمكنة ونشطة في الدعاية وتريد ان تظهرها على أنها هي ما نتطلع اليه: وثائق مزيفة ونقود مزيفة وألبسة مزيفة بيأس. الجميل هو هذا اليأس في الألبسة. نحتاج إلى مهرجين. يجب أن لا ننسى هذا. حتى عبد البحار وأنت

في آخر زاوية من زوايا العالم تمتد هذه الأصداء الضعيفة، وأحيانًا تظهر هذه المخلوقات التي فقدت منذ زمن قدرتها على الخدش. اننا نحتاج إلى مخلوقات جديدة وربما علينا أن نتظاهر بأن لنا أجنحة والمشكلة بشكل نهائي هي في النظر في العالم وإلى أنفسنا قبل ذلك - بعيون مختلفة. عيون نمتلكها حقًا بحيث نكون قد حصلنا على الحقّ في أن نرى بها بحرية.

• أي أننا بحاجة في العالم العربي إلى حلاج جديد ومعرّي جديد....

- إن الحلاج والمعري قُتلا سيفًا أو همًا، وهو ما يلاقيه الشاعر العربي الحقيقي المعاصر أو ما ينتظره، المعري لم يكن أعمى مطلقًا، وقد رأي بالفعل ما لم يره جيش من المبصرين أو موكب منهم. كما أن الحلاج لم يقتل أبدًا. والدليل هو أننا الآن وفي هذه اللحظة نحمل تراثهما ونتجول به في القارات. مثلًا، المعري ما زال يطرح علينا هذه المعضلة: هل علينا أن نعمى لنرى ما رأى؟ وفي الواقع. أن الحلاج يطرح علينا معضلة أخرى تتلخص في سؤال واحد: هل علينا أن نقتل على الجسور لنرى فضائح الخليفة؟

الحلاج والمعري وكثيرون من الشعراء وغيرهم سرقوا تفاحة الحياة ولم يأكلوها ابدًا. الشعر الحديث يسحر قيوده، ولذلك فهو حرية. من هنا ينبع الشكل ومن هناك ينبغي ان نناقش المضمون: حياة الشاعر أولًا وأخيرًا. ومن خلالها كل حياة أخرى. هذا ما أعنيه

بالقصيدة المنفتحة. انها ساحة يدخل اليها البدوي والكلب والقصّاب والطائر وكذلك الزعيم. لم تعد القصيدة الحديثة عريضة إلى الحبيبة أو ورقة استرحام أو مئذنة في وسط المدينة. انها حريق يأتي إليه من يريد أن يفهم سبب النار أو الفضوليين لا أكثر.

وهنا تدخل صلاح فائق في الكلام، فقال:

«إن الشاعر العربي الحقيقي هو ذئب يعوي في ليل المدن العربية وأريافها. الجميع يسمعونه، يرتعبون ولكنهم لا يخرجون ليروا كم هو جميل وعذب وسط أضواء النجوم.» فكان مسك الختام.

حوار: علي بن عاشور،

مجلة المستقبل، باريس، ٢٧/١١/١٩٨٢.

سركون بولص المسَافر العَابر: الصدق ومنع خيَانة القصيدة

من عرف بيروت الستينات، يعرف شاعرًا عراقيًا يدعي سركون بولص، صدف أن مر بالمدينة آنذاك، وكان متوجها صوب غربته، مذ مل الحياة في بلاده الأولى. لكن الملل سرعان ما أصابه، على أزقة بيروت، فلم يلبث أن غادر أو رحل، وكان أمضى في بيروت ما يقارب عامًا أو عامين. منذ تلك الفترة لم يعد سركون بولص. اختار الغربة في أعماق «سان فرنسيسكو» في أميركا واختار الاقامة الجبرية في المنفى الجميل والكتابة بعيدا عن الصحف والمنابر العربية، فلم يشعر بالضيق، في ذلك العالم «الصحراوي» الشاسع وحيث يتحول الاختناق إلى المدى الشمسي الواسع، والى الفضاء المترامي، وحيث الرحيل المتنامي والتشرد.

لم ينشر سركون بولص أية مجموعة، برغم أنه كتب باكرًا. عرفناه شاعرًا في مجلة «شعر» وفي مجلة «مواقف» حيث نشر القليل من قصائده الكثيرة. هذا القليل الذي جذبنا إليه في أحيان، من قديمه. فماذا يكون جديده؟ لدى سركون بولص، الذي زار بيروت أخيرًا، من غياب خمسة عشر عاما عن العالم العربي، أربع أو خمس مجموعات شعرية لم تجد طريقها إلى الضوء، أي لم تزل اوراقا موزعة بين الحقائب والادراج والغرف. يفكر في نشرها والادراج والغرف. يفكر في

نشرها ويتردد. يتكاسل ربما لأن لا يعنيه في النهاية، أن يكون شاعرًا مكرسًا. كل ما يهمه أن يكتب، وأن يكتب فقط، لذلك تبدو لعبته خاصة جدًا وخطرة جدًا. شاعر غير مبال. فوضوي. حالم. يعشق البيرة والويسكي وكل ما يشعل عمق المخيلة، والنساء والأرصفة والرحيل. شاعر لم يخطفه بريق المجتمع ولم يأخذه هاجس الظهور، تظنه موجودا وتظنه غير موجود. يظل شبه غائب، شبه مخطوف. القرار لديه شبه قرار. حياته شبه حياة. يشبه شعره، بل لا يشبه الا شعره. سركون بولص، شاعر بقدر ما نجهله، نعرفه، وبقدر ما نعرفه نجهله.

* * *

• سركون بولص ترك العالم العربي منذ خمسة عشر عامًا ولم يعد، خطفته «الصحراء» الأميركية ورمته في الغربة الطويلة أو في الاقامة الدائمة في الغربة!

- أتذكر جبران. جبران فعل هذه الغربة، وفي النهاية طفحت غربته في لغة جديدة غير اللغة العربية، وبرغم ذلك ظلت مترابطة سميكة مشترقة، تسمره عبر البحار، على تربته الحقيقية، على الصورة التي غذته والتي لن يرضع إلا منها.

جوهر الشعر غربة. ما أن تفتح عينيك وأنت شاب على كلمتين تقدح حروفهما بالصدفة، لتخلقا تعبيرًا جديدًا كحمامة الساحر، حتى تكون دخلت النفق. تريد أكثر، وعلى الساحر هذه المرة أن يزودك أسراره. أنا أفكّر في كلمة أخرى: البعد، وأفضلها على كلمة «غربة»،

«غريب»، «إغتراب». لست في كوكب آخر، وهناك بشر حيث أعيش، برغم أن بعضهم يخالف هذه القاعدة. كل سنة أفكّر: هذه المرة سأعود. سأربتها. بطاقة سفر. ولكن المسألة تزداد تعقيدًا كل مرة، والبطاقة تنجرف مع تيار جديد. لذلك كلما صعقني البعد أكتب قصيدة. أنها بطاقتي الوحيدة.

• ألا يحن الشاعر إلى مكانه الأول إلى أرض نشوئه وطفولته، وإلى بقعة الصفاء الأولى؟

- يقول ريلكه «لكي يكتب الشاعر بيتًا واحدًا من الشعر عليه أن يرى مدنًا عديدة». ماذا نفعل بتلك الطاقة الجنونية التي تحملنا، ونحن فتيان، على الحلم، على تصميم مخططات لذلك الحلم، على ارتكابه أخيرًا، على الوعي فجأة للجدران، وعلى الوعي اللاحق ان تلك الجدران يجب الا تكون هناك؟ الحدود اهانة والشعر لا قدرة له على ترويض وحوشه. كان برشت يؤمن بأن للشاعر حقه المقدس في أن يقف خارج الأسوار، من هناك يتكلم. وهناك يقتله الحنين أحيانا، فيتكلم.

• يمتزج الشعر لديك بالحياة، حتى تظهر حياتك كأنها جزء من شعرك أو امتداد شعري لذاتك؟

- الانسان وحده جدير بالكتابة. انه خميرة التاريخ الذي يكتب ليل نهار على مستوى خفي للمؤرخ، تحت قشرة الثقافة. هناك يقولب ويظهر عادة على شكل تجريد فوقي، «جياكوميتيا» أو أنه يوضع في خدمة رموز معينة، طموحها الحقيقي يكمن في تفسير الطبيعة

أو في تفسير فكرة، أو نظرية أو مرصد سياسي، أو أنه يؤله أو يوبخ أو يطالب بالانخراط في مشروع، وكأنه ليس شخصًا. أنا لا أستقي من الطبيعة كثيرًا. وأحب أن أكتب قصائدي كأنني أكتب سيرة احتفالية جماعية ليست حياتي أنا بالضرورة، بقدر ما هي حياتي الحقيقية، زائدًا كل ما يفيض فيها من حياة الآخرين، من أخبارهم، غبائهم، قداستهم. كل ما يفعله الانسان جدير بالكتابة. هذه الطاولة التي نكتب عليها، خرجت من يدي نجار قضى اياما يختار مساميره، يمسد الخشب، يبحث عن شاقول وفي نفس الوقت يسكر على قنينة عرق رخيصة أو يضرب زوجته، أنه حقيقي أكثر من بضع كلمات تعلمت أن أضعها بعضها فوق بعضها كيفما اتفق، على طريق الصدفة.

• تبدو في شعرك كأنك تبحث عن نسيان ما، عن صمت واسع، ربما كرسه هروبك إلى أميركا لجوءًا إلى الصمت الخاص والنسيان!

- لا أحتاج إلى غرفة بروست المبطنة بالفلين لأحوز الصمت، أو إلى سرداب الكونكريت المسلح الذي يعيش فيه سالنجر. على مستوى معين، كل ثقافة علبة صمت. المجتمع مؤامرة صامتة. تأتينا منها أصداء مرخصة، ترجمات مختزلة ومغلوطة عن الحياة الحقيقية. هناك قنوات تتسرب منها أصوات مهربة، أصوات غير كافية، انني اتحدث عن الاتصال وعن انعدامه الذي هو غربة، العالم الحديث من أكثر العوالم صمتًا برغم ضجيجه

المسعور، وربما كانت المبالغة في الضجيج احتجاجا على صمت لا يطاق. الشاعر رجل الانتظار، لذلك يعرف، في انتظاره، كيف يتعامل مع الصمت. انه يعقد حلفا ملتبسا مع الصمت، ويخونه في كل قصيدة. يربوننا منذ الصغر على أن نتكلم على أشياء اجتماعية، أن نبرئ أنفسنا من أفكارنا الحقيقية من أجل الحفاظ على العقد الاجتماعي. وكلما حاولنا أن نفرط هذه المسبحة، ازدادت حاجتنا إلى القتال مع هذا الصمت. نلجأ إلى الحيلة، إلى التعبير الخارق، إلى صدمة الأذن، إلى اختراق المخيلة بأي شكل. التسكع في باريس، قراءة شتائم سيلين، أو الذهاب إلى أميركا. لأن الشارع يعرف شروط الصمت، يعرف كيف يحاربه.

• تتكلم على الصمت وقلما تحققه في شعرك، فالصمت لديك قائم على الاظهار المعنوي. أي أنك لا تلجأ إلى الصمت الكلامي، بل تتعمد الاكثار في الكلام الشعري الذي يخفي صمتك الآخر، في معنى آخر، لا يصمت الكلام بل يخفي صمتا ما!

- أنا لا أتكلم كفاية، أترك القصيدة كالكلب بلا حزام تجول حسبما تريد، كل ما عليّ أن أفعله، أن أرصد جيوبها الهوائية وأمنعها من خيانتي. ما أبحث عنه هو الصدق وليس التركيبة التي يرضى عنها ناقد، ليس بيني وبينه إلا نص نهائي. «لماذا أكتب» يقل أهمية عن «كيف أكتب»، أيضًا. ولكنك على حق: كلما كتبت زاد الصمت حضورًا. لاحظ ان الشيوخ لا يتكلمون كثيرًا.

انهم روضوا صمتهم.

• من هنا يقترب النسق الكتابي لديك من الكتابة الآلية أو الكتابة السوريالية في معنى آخر.

- تأخذني في السوريالية جرأتها وانعكاسها على النمط الحياتي. تأخذني فيها السخرية والبراءة. السوريالية مهمة كمشروع وليس ككتابة، وأنا أنفر من ميكانيكيتها وأحاول ان اتخلص منها، لأنفلت في الكلام الطبيعي ولكن الشاعر الذي لم يتأثر بالسوريالية لم يعش في هذا العصر. اذا تبعت خطك الشعري إلى نهايته، لا بد أن تصطدم بالسوريالية. والكتابة الآلية مهمة جدا لتنظيف الصدأ العقلي الذي يميل إلى التراكم، كما يفعل المتدين عندما يصلي مثلا. انها فعل تحرير.

• كيف تحدد المادة الشعرية لديك كيف تتشكل وكيف تتكون هذه المادة الحلمية - اللغوية؟

- عندما كان غوته في ايطاليا، كان ينقر أوزانه على ظهر عشيقته الفلاحة، وكانت هذه تعتقد أنه يداعبها، المادة الشعرية تهاجمك، أينما كنت، ولكنني أكتب عندما أكون جائعًا أو أرتعد من الغضب، وهذا ما يحدث بنسب متفاوتة وتوفره لي الحياة بسخاء. لذلك اكتب بوفرة. أي ألاحظ بوفرة وادع ملاحظاتي تختمر. عادة يصدمني شيء أو انعطافة تعبيرية لا يمكن الامساك بها. آنذاك يبدأ انتظاري. فأنا أعرف في أعماقي أن ليس شيء في العالم لا يمكن التعبير عنه. كل شيء مباح، ولكن عليك أن تمارس قانونا داخليًا صارمًا مع نفسك لتمنع الطوفان

مع اكتساحك. الحواس تتكفل باجتلاب المادة. خصوصا العين والأذن. ما تلتقطانه تتسلمه المخيلة، وهي الدفاع الأعلى، هالة العقل. الشرط الاساسي للمخيلة، ان يوحي ليها بأن أمامها زمانا لا نهائيًا. إن حالة شعرية معينة تستغلها في لحظة معينة هي الحالة الوحيدة في العالم. وأن مصير كل شيء متعلق بها. المخيلة تحتاج إلى استغراق كامل، إلى التضحية اللانهائية والتأخر عن مواعيد مهمة، إلى تلفيق الأكاذيب للعشقية، الهرب من واجبات اجتماعية أخرى والتملص من الأنا. الحقل المغناطيس يتكون ويخلق قوانينه، ويبدأ الشكل بالبروز كرأس الطفل من الرحم.

• القصيدة لديك مرحلة من مراحل الشعر الأقصى، حالة من حالاته المتحولة! هل من الممكن الكلام على القصيدة لديك، كحالة مرحلية وعلى الشعر كحالة مطلقة تغذي القصيدة وترفدها؟

- المشروع الشعري هرم لا يهمه الا التكامل، وكل لبنة مهمة.

• لا تتوخى الصنعة الشعرية في قصائدك، فقلما تشذب القصيدة وتصفيها وقلما تتفنن في تورية عناصرها وتمويهها. كما أن القصيدة لديك لا تملك بعدا نقديا أي لا تمارس نقدها الذاتي، بل تحافظ على عفويتها وعلى براءتها وعلى «هشاشتها» أحيانًا!

- يهمني أن يتكون لديك مثل هذا الانطباع. كأن القصيدة ما زالت خامًا، غير مشذبة، لا تحمل صناعة

شعرية. يهمني أن تظهر القصيدة باحشائها المتدلية من الصفحة إذا أمكن، أن تخالف جمالية الشكل إلى أقصى حد ممكن، وان تصطدم التورية بالمجاز وتختلط حركة المرور وتصاب البلاغة بالرضوض. هذه علمية معكوسة. فالقصيدة عادة تظهر مصنوعة ومركبة وأحيانًا أنيقة، حتى أنتهي من صيغتها الأولية، وعند ذاك تبدو علمية الغربلة. بعض القصائد كتبت أكثر من عشر مرات. وبعضها (أي القصيدة الواحدة) كتب في فترات مختلفة تمتد إلى عشرة أعوام أو أكثر. ربما حدث هذا معي لأنني أكتب وكأنني لن أنشر أبدًا، لذلك أعيد الكتابة لا لأشذب بل لأفلت البيت وأجعله يمتد على حسب ايقاعه الخاص إلى حد أن يستنزف طاقته التعبيرية أحيانا، ليست عندي وحدة بيت، بل وحدة بناء، إذا أمكن أن أقول هذا. والمهم عندي التعريف بمداخلل البناء، الإشارة إلى امتداداته والمساحة التي يغطيها، لا أطلب من القارئ إلا أن يدخل. ولكن المهم أنه لن يدخل قصرًا، لأن بلاغة القصور ليست ضالتي. ربما كنت عاجزًا عن البلاغة وأنا أشكر ظروفي على هذا.

- **في النهاية لم يختار الانسان أن يكون شاعرًا؟**

- لشيئين: أنه مجنون أو قديس. وأنا متأكد أنه ليس قديسًا.

- **وأن تكون شاعرًا في العالم العربي، ما يعني؟**

- خمسة عشر عامًا من التشرّد.

حوار: عبده وازن،

النهار، ٦/١/١٩٨٣.

الشاعر هو آدم الذي لا يرتاح

كان يريد - منذ بدء تفتحه الشعري - أن تكون قصيدته، من رأسها (عنوانها) إلى القدمين (التوقيع) مقدودة من لغة الشعر. غمس اسمه فيها، فإذا بقصائده الأولى تحمل توقيع «سر الكون».

كان البحث عن هذا السر يحرك حياته كلها ويُملي طريقة عيشه. فقد غادر العراق منذ العام ١٩٦٧ صوب البوهيمية والانعتاق، فكان لبنان واليونان ثم أميركا. هناك في أميركا، كسب، يافعًا، عيشه من العمل في البناء لدى شركة «بكتل» المعمارية الضخمة التي كانت قبل ذلك تبني في العراق العمارات والشوارع والموانئ..

ثم عمل موزع بريد العمال في هذه الشركة التي تضم ألفي عامل.. ثم تعرف إلى السيدة فيوليت يعقوب التي صارت في ما بعد صاحبة مؤسسة نشر كبرى هي «فوريوم فور انترناشيونال آرت»

وقد نشرت لأودنيس ومحمود درويش وسركون بولص نفسه. أما صلة التعارف بينهما فقد كانت رسالة بعث بها أدونيس مع فيوليت يعقوب إلى الشاعر الشاب سركون بولص يطلب منه فيها آخر نتاجه الشعري لنشره في مجلة «شعر»[5] التي لم تكن وحدها قد عرفت شعره. بل كان هناك قبل ذلك مجلة «العاملون في النفط» و«الكلمة» و«ملحق الجمهورية الأسبوعي» و«الآداب»، وبعد ذلك «ملحق النهار» و«حوار» و«مواقف» و«الكرمل» و«فراديس» ولم يصدر ديوانه الأول

«الوصول إلى مدينة أين» إلا في العام ١٩٨٥ في أثينا (منشورات «سارق النار»).

كان سركون في العام ١٩٧١ قد توغّل في شق طريقه الخاص عندما أصدر مجلة بالإنكليزية في بيركلي باسم «تايغريز» (أي دجلة)، ونشر فيها ترجمات من شعر فؤاد رفقة ويوسف الخال وغيرهما. واستقبلتها الصحافة العربية يومها بالترحاب. وفي العام ١٩٨٢ وضع كتابًا ضخمًا عن حياة فيروز الشخصية والفنية، وهو من أكمل وأوسع ما كتب عن «سفيرة الغناء العربي إلى النجوم». وجاء الكتاب حصيلة علاقة طويلة بين الفنانة والشاعر، فهو الذي قدمها والرحبانيين إلى الجمهور العربي في مدن أميركية مختلفة، بما في ذلك هوليوود - حيث أحيت حفلات غنائية عدة. ترجم مختارات من الشعر الحديث لخمسين شاعرًا عربيًا فكانت بانوراما حقيقية للشعر العربي مترجمًا إلى الإنكليزية، جعلها في مجلدين من ستمائة صفحة نشرت الأول جامعة كولومبيا، والثاني دار نشر بريطانية.

كان لقاؤنا أول المساء. الصقيع في باريس تحت درجة الصفر بدرجات والبطن طاوٍ والمعدة خاوية، علينا أن نملأها أولًا. ونحن أصدقاء، والأصدقاء يحبون أطباق الحديث إلى موائد الطعام.

***

• خمس سنوات انقضت على صدور كتابك «الحياة قرب الأكروبول»، فهل استغرق كتابك الشعري الأخير

«الأول والتالي» هذه المدة كلها، أم أنك انقطعت عن الكتابة لاهتمامات أخرى؟

- أنا لم أنقطع عن الكتابة، ولكنني انقطعت عن النشر لأن حالة النشر تعيسة جدًا بالنسبة إليّ في العالم العربي كله. بعد كتابي الثالث «الأول والتالي» الذي صدر عن «دار الجمل» في كولونيا/ ألمانيا لصاحبها الشاعر خالد المعالي، هناك كتاب آخر جاهز، لم أجد له ناشرًا، وعنوانه «حلم حمَّال على جسر القلعة»[6] وهو عن الحب، عن أصل فكرة الحب، عن أصل الحب وتجسيدات الحب في كل شيء. لا في المرأة فقط أو الوطن أو الأرض أو الزهرة أو البحر.. إنما الحب كشيء، كهيام بالعالم الذي ينتهي. وهو في الحقيقة كتاب عن حمّال حقيقي كان يجلس على جسر القلعة، وكنت طفلًا عندما أمرّ به. وقصته معروفة في كركوك في العراق، وهي انه، مرة واحدة، استطاع أن يحظى بامرأة جميلة.. مرة واحدة في حياته. امرأة جميلة وشقراء تركية تركمانية وذلك في قلعة قريبة هي قلعة كركوك. وكنت أرى هذه القلعة العالية كل يوم أذهب فيه إلى المدرسة. والجسر، كما أظن، ما زال موجودًا إلا إذا كانت الطائرات الأميركية قد قصفته وسقط، وسقط معه الحمّال والقلعة والنهر..

ما زلت أكتب عن كل الأشياء التي مررت بها منذ الطفولة، ذلك أن البحث في الماضي كأنما هو البحث عن المستقبل. الكتب الأخرى هي مجموعة قصص

للروائي «بول بولز» الذي يعيش في طنجة منذ خمسين سنة، وهو أحد الكتاب الأميركيين كـ «غور فيدال» مثلًا الذين يعيشون في بلد آخر مناقض تمامًا لأميركا بشكل قصدي واضح. فهو كما قال لي بنفسه، يحتقر أميركا لأنه كما ذكر «أسلمت إلى رجال الأعمال الوحشيين- بتعبير بول بولز نفسه - الذين لا رحمة لديهم ولا همٌ لهم إلا تجميع المال». ترجمت قصصه الخاصة بالمغرب، واعتبر أن هذه القصص هي أجمل ما كتب عن المغرب على الإطلاق. ففي قصة اسمها «ذات حقبة غابرة» يأتي بروفسور أميركي وأستاذ جامعي إلى المغرب... إلى قرية صغيرة ليبحث عن أصل اللغات المغربية، فيدله صاحب المقهى الذي يجلس فيه إلى واد قال له إن فيه ما يطلبه وهو - أي المطلوب - عبارة عن علب مصنوعة من ضلوع النوق (وهي إهانة حقيقية لأي عربي). وهناك يتسلمه أعضاء من قبيلة «الرقيبات» يحولونه في ما بعد إلى مهرج تتدلى منه رقائق الصفيح ويرقص كلما طلب منه ذلك بعدما قطعوا لسانه، ويعرضونه بين القبائل الصحراوية للتفرج عليه، ولا ننسى انه كان بروفسور لغات. هنا قلب بول بولز - كما قال غور فيدال الذي كتب مقدمة لأعمال بولز القصصية الكاملة - موضوعة التفاخر في الحضارة كما تسمى لدى الأميركي الذي يأتي إلى الشرق محصنًا بشهاداته واختصاصه في دراسة الشرق والحضارة الشرقية كحشرات أو كنماذج من حضارة معينة في طريقها إلى

الانقراض.

هناك رواية أخرى بعنوان «كانيك» وهو أسم بطل قبيلة من «الهنود» الأميركيين الأصليين اسمها «المايا» تعيش في المكسيك، وهم ما زالوا يحاربون بشكل ما، ولو نفسيًا، ضد البيض... الإسباني مثلًا. فأكثرية الهنود المكسيكيين يسمون «المستيزو» بينما يسمون الأبيض الأسباني «لا دينو» (السيد) وهذه التسمية جاءت مع الغازي الإسباني «خورتيز» الذي غزا المكسيك وقتل إمبراطور شعب «الأزتيك» العظيم «مونتيزوما» في كتابي المقبل «حلم حمال على جسر القلعة» أطول قصيدة فيه هي عن «مونتيزوما» و«غوادالوبي» التي هي قديسة الفقراء عند الهنود. وأسم القصيدة «قديسة الفقراء». هذه القديسة هي بديلة عن العذراء مايا، كشيء يقف ضد ومقابل «خورتيز» الغازي. لذلك فالقصيدة ثلاثة أقسام: قديسة الفقراء التي ما زالوا يعبدونها، ولها في نيومكسيكو، عاصمة المكسيك، أعظم كاتدرائية في أميركا الجنوبية كلها، يتوافد إليها الهنود الأميركيون الأصليون من أنحاء أميركا. وفي مقابلها حورتيز الغازي الطامع في الذهب (والذهب عند الهنود الأميركيين لا قيمة له، بل هو مجرد تقدمة يقدمونها هدايا إلى الآلهة، بينما هو عند الأوروبيين كان هدفًا بحد ذاته منذ أن غزت الرأسمالية أميركا شعوبها الهندية).

وأخيرًا هناك حضارة المايا والأزتيك، أعظم حضارة

أميركية قديمة تمتد من غواتيمالا حتى المكسيك والبيرو، وهي حضارة فيها كتاب عظيم مسمى «بوبل فو» هو الكتاب المقدّس لدى المايا والأزتيك. وأغرب ما في هذا الكتاب أنه يروي قصة الطوفان تمامًا كما نجدها في ما بعد في ملحمة «غلغامش» والتي أخذتها التوراة عن كلكامش..

• أي دور للشعر في فك الحصار عن الإنسان والإتيان بعالم إنساني يحل محل العالم البهيم ويكون أكثر إنسانية؟ ولماذا لا يستطيع الشعر العربي (الشاعر العربي) أن يدخل في إطار هذا الدور؟ فإذا كانت السياسة ضرورية لتصوير الصورة الصحيحة للنطاق المضروب على الإنسان لمحاصرته، فما هو دور الشعر في فك الحصار؟

- في قصيدة لأودن بعنوان «أسلاك شائكة» تنتهي بآدم الذي يقف بانتظار مدينته. ومدينته هذه هي المدينة العادلة، المدينة الفاضلة التي حلم بها الشعراء والمفكرون في كل الأجيال. الشاعر آدم هذا، آدم الحقيقي الذي لا ينسى طموحاته ولماذا طرد من الجنة طوال حياته، وفي كل أوقات بحثه عن حواء وأبنائه، لا ينسى أبدًا أنه يبحث عن تلك المدينة المفقودة. الشاعر من دون أي شك، هو الإنسان الذي يعتبر انه يبحث عن الأمثل. المثال مقدم دائمًا في كل المجتمعات، في كل الخطب، على أنه موجود، سيطبق غدًا. في كل خطبة سياسية، في كل اكتشاف علمي وفي كل آلة سخيفة

تقدم للجمهور وتغرق الأسواق، وعد به.

الشاعر هو إنسان التضحية، هو آدم الذي يعرف أنه لن ينال قسطا من الراحة إذا لم يظهر ألف ليلة.. ولذلك هناك هذا الهاجس في شعر اليقظة. اليقظة هنا هي إيقاظ الوعي في القارئ، في الجمهور الذي يقرأ شعره، ليكون واعيًا بذلك المجتمع الذي لن يختفي أبدًا. حتى ولو خلقت أجمل المجتمعات في العالم، يبقى ذلك المجتمع المبحوث عنه دائمًا. وذلك المجتمع ليس هو الصورة الرومانسية التي تقدم بها الفكر النهضوي في أوروبا وليس هو الأيديولوجيات سواء أكانت رأسمالية أم اشتراكية، لأن هناك شيئًا يقف دائمًا وراءها. مهما قدم مثال، كان هناك مثال آخر يقف بالأقصى منه. ولذلك فالشاعر هو المنقذ الأعلى لأنه بوصلة المجتمع الأفضل. كيف يمكن لشاعر أو مفكر شاعر أو عالم الاجتماع الذي يفهم العالم كموضوعة شعرية، كيف يمكن له أن يسقط حلمه هذا على أنه تكوين ممكن التحقيق؟ من هنا يدخل خيط السياسة في الشعر. الشاعر سياسي من دون أي شك. سياسي بالمعنى الحقيقي للسياسة وهي أن تكون دائمًا متخطيًا لما هو موجود. هذا هو معنى سياسي؛ ذلك أننا نجد أي سياسي عادي على أية منصة يعدنا بشيء ما، أي بالتخطي، أي خلق ما هو ممكن غدًا.

كيف يمكن للإنسان العربي أن يؤمن بخلق أو بإنقاذ أو بخلاص يأتيه من جهة الشعر أو من جهة التفكير

الشعري أو الرؤية الشعرية؟ أنا أعتقد أنه ممكن لأن جميع الحركات التي قامت في الغرب كالسوريالية مثلًا كانت في الحقيقة طموحًا من هذا النوع، طموحًا لمجتمع أفضل وأعمق وعيًا. المسألة دائمًا هي في بث الوعي في الإنسان القارئ والمتفرج، هي أن تغير المجتمع بحيث ينظر إلى الأمام بشكل أكثر وضوحًا وأكثر طموحًا.

الأفضل على صعيد المتخيل. لعل الشعر هنا هو لعبة المخيلة من دون امتلاك مقياس حقيقي للمقارنة الفعلية في الواقع.

الشاعر يعد دائمًا بمجتمع أفضل. حتى ولو قدم إليه وشاهد المجتمع الأفضل هذا، ماذا يفعل عندئذ بالمخيلة؟ هذه القادرة دائمًا على خلق الأفضل من الأفضل؟ الشاعر يضرب في عمق المخيلة، يجد فيها جميع الممكنات. المخُيلة في الأيديولوجيات مقصورة دائمًا ومحدودة، لأن الخوف من المخيلة ناتج عن قدرتها على تغيير المجتمع الذي أنتجته الأيديولوجيات، ثم حرسته ضد كل تغيير. الشاعر، هذه معركته: وهي أن المخيلة قد تبحث عن المستحيل، لكنها يمكن أن تذهب وراءه. ولذلك فهي محاربة. من هنا تقديري لأنسي الحاج وأدونيس مثلًا. على أية حال شاعر واحد لا يستطيع أن يفعل كل شيء.

ما المجتمع النهائي الذي يحلم به الإنسان؟ إننا نرى الآن انهيار الشيوعية، نرى التهام الرأسمالية

للأيديولوجيات الأخرى ومجتمعاتها التي حلمت بها وسيحدث أكثر من هذا بين شهر وآخر أو حتى بين يوم وآخر. نرى تطورًا رهيبًا في العالم كفكر: عوالم تنهار وعوالم تنهض على أشلاء العوالم الأخرى.. علينا أن نكون واعين بشكل حاد وبشكل شعري.. ماذا بإمكان الشاعر الذي يؤمن بالمخيلة وقدراتها؟ ماذا بإمكانه أن يفعل إزاء ذلك؟ ما موقفه من هذا؟ ربما كان يعي ذلك في تصوره قبل وقوعه، وربما لا يهمه ولا يحفل بما حدث، لأنه يحلم بالعظيم الآتي وربما يستوعب كل شيء ويتسلح بإدراك الأمور بالعلم، ولماذا لا يدخل العلم في الشعر كسلاح من أسلحته، ولكن مقطرًا كما يقطر الماء في المختبر؟ الشاعر العربي الآن يجب أن يكون منفتحًا كما لم ينفتح من قبله أحد على كل المجالات وكل حقول المعرفة بحيث يتسلّح بشكل يتمكن معه من الوقوف رأسًا لرأس أمام العالم الذي هو الغرب الآن، وهناك يواجهه بالضبط بعينين مفتوحتين من دون أن يرف له جفن. أنا أعتبر أن هذا هو العراك الحقيقي. وإذا ما مات الشاعر غدًا، فإنه سينام في قبره مستريحًا من دون أي شك لأنه واجه المعركة.

• كيف ترى مسيرة الشعر لدى شعراء خضت معهم تجربة رائدة هي تأسيس مجلة «شعر» منذ ما ينيف على الأعوام الثلاثين: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط؟

- واضح جدًا أن هناك ركودًا أو شللًا أصاب الثورة

الأولى التي حدثت في الشعر العربي الحديث. نحن نعيش الآن في مستنقع، وهناك ضربات حجارة تسقط على سطح الماء، لكن الاهتزازات، الدوائر، سرعان ما تختفي من دون أن تترك أثرًا.

أحببت أنسي الحاج، أي شعره منذ أن قرأت مجموعته «لن». وأقول أحببته شخصيًا لأني أحسست مباشرة بذلك. هذا شاعر يضرب كيفما اتفق، يدخل إلى اللغة برجليه، ويصرخ بأحشائه وأحيانًا بخصيتيه. أنسي الحاج أول من كتب عن الخنزير البري، عن محرمات كان غيره قبله يهابها، يتردد ألف مرة أن يذكر حتى الأسماء. باعتناقه لقصيدة النثر التي ما زالت تعتبر حتى الآن شارة إدانة، كسر نوعًا من التعويذة، نوعًا من الأيقونة المقدسة، لأن الشعر قبله أو لأن حافظي صومعة الشعر قبله، ما زالوا حتى الآن، كما كانوا، يخافون شيئًا واحدًا هو رجل المقدسات، ذلك أن دورهم سيزول لحظة أن تسقط هذه المقدسات كالأصنام. إذًا أنسي الحاج كان يمثل هذا الخروج وسلاحه في ذلك أن يقول إن الشعر الحقيقي بالموازين المقبولة، أي بالأشكال التي ترضي حافظي تلك الصومعة.

أدونيس ذهب في هذا المجال، ولكن تردد قليلًا قبل أن يجد البديل لما فعله أنسي في الأشياء الأخرى التي يستطيع أدونيس أن يفعلها وحده، لأنه كان منذ البداية مسلحًا أكثر من غيره بمعرفة الموازين المطلوبة، كذلك

بطموحه في أن يكسر تلك الموازين. ثمة ما يشبه المشترك بين أدونيس وأنسي. لكن حتى هذا المشترك مختلف في الجوهر. ففي النهاية العنصر الذي يقرر النتائج هو عنصر الشخصية أي أن الشعر ينطلق دائمًا وأبدًا من التركيب الشخصي للشاعر، وهو التجربة الحياتية، التجربة التي تعلك اللغة وتخضعها للمسار الحياتي. عند أنسي نجد أن المزاج الشخصي يغلب على شعره أكثر مما لدى غيره، بينما عند أدونيس نجد أن الفكرة الشعرية تغلب أبدًا على تجسيداته الشعرية. كما أن أنسي أحيانًا أو في أكثر الأحيان ضد الفكر في شعره أو على أصح ضد الحساب، فهو ليس «حسيبًا» لا يهتم بالنتائج، وأدونيس دائمًا واع بالنتيجة.

أما محمد الماغوط فإن حسه الفكاهي وحرقته الرومانسية المترجمة إلى نكتة فعلت فعلها في حينها أي عند ظهور كتابه الأول «حزن في ضوء القمر»، لكنها كُررت أكثر مما يجب، بحيث إنها أصبحت نوعًا من الصورة الانعكاسية لحدث بدأ يفقد بريقه. وآخر ما اطلعت عليه لمحمد الماغوط ما زال يعيش على التأثير نفسه الذي فقد منصته.

الشعر العربي تطور كثيرًا في السنوات العشر الأخيرة. الشعراء الذين يكتبون شعرًا جديدًا الآن مفرقون ليس لهم صوت واحد، يحاولون أن يقتحموا الأبواب المحصنة كل بطريقته (...)

حوار: حسين قبيسي،

الشروق الإماراتية، حزيران ١٩٩٢.

---

5 بالأحرى مجلة «مواقف»، لأن أدونيس كان قد ترك مجلة «شعر»، ولم يساهم في تحريرها بعد عودتها الثانية.

6 صدر الكتاب بعنوان آخر: «حامل الفانوس في ليل الذئاب».

يزن غلته منذ بدء هجرته قبْل ١٥ عامًا: لم أجد شيئًا حتى الآن! الشعر في أميركا نزل إلى الشارع... إنها ثورة حقيقية

يعبر الشاعر العراقي سركون بولص بقصيدته من عالم اللاوعي والهذيان إلى عالم الوعي المحسوس. قصائده مفتوحة على العالم برموزه وتفاصيله، فهو يرفض السجون والصحارى الخالية، والبيئات الصامتة والميتة.

سركون بولص المقيم منذ سنوات في سان فرانسيسكو أمضى أخيرًا في بيروت عطلة الأعياد. وكان لنا معه هذا الحديث قبل أن يسافر عائدًا.

***

• من خمسة عشر عامًا رحلت إلى أميركا. لماذا؟

- ليس هناك سبب دقيق وواع. لا... هناك أسباب، لقد كنت مسحورًا بالأماكن البعيدة، والأحلام الأخرى والمختلفة. وأميركا كانت احتمالًا لحلم جديد. إلا أنني اكتشفت حين وصولي إلى أميركا أنني تركت بلادي للتنفيس عن ضغوط معينة.

• إذًا كنت تهرب من المكان الذي ولدت فيه وعشت؟

- لا، كنت أهرب من نفسي.

• وهل نفسك في المكان الذي رحلت منه هي غيرها في المكان الذي رحلت إليه؟

- المجتمع العراقي الذي كنت أعيش فيه قبل رحيلي عام ١٩٦٦ كان مجتمعًا «لا يصدق». إذ وجدت نفسي فيه ككاتب وإنسان طموح مغلقًا ومستحيلًا. فمجتمع تلك الفترة كان صامتًا، بينما كنت حالة متكلمة وصارخة. شيئان متناقضان، ضدان، فبين الصمت والكلام وجدت جدلية ساخرة وسوداء تدفع إما إلى الانسجام «الإجباري» والقمعي، أو إلى تبني شكل حياتي يتناقض مع كل ما هو سائد وقتذاك. غير أنني رفضت، وفجأة وجدت نفسي في بيروت. لكنني قبل ذلك أجريت تمرينات في الهرب ولم تنجح. فلجأت إلى الحدود وعشت في قرية جميع سكانها مهربون يعيشون على حافة الصحراء (وقد كتبت عن هؤلاء ديوانًا كاملًا، وهم يستحقون كل تمجيد).

سكت سركون بولص، لا يريد متابعة الكلام.

• **لماذا تريد التعتيم على هذه المرحلة؟**

- أحب المهربين كثيرًا لأنهم يعيشون دائمًا على الحدود، أعني الهامش. وكانوا يجتمعون في مقهى فيه راديو من عهد ماركوني. وكانت هذه الآلة المغطاة بأجيال متراكمة من الذباب والعناكب هي الصلة الوحيدة بينهم وبين شيء ما، ربما كان العالم.

حول هذا الراديو كانوا يتجمعون ويتبادلون العباءات المهربة والصابون وراديوات الترانزيستور. لقد أصغيت كثيرًا إلى هؤلاء، إضافة إلى الرعاة الذين كانوا يدخلون المقهى مع كلابهم. وقد تعلمت من هؤلاء المهربين

كيفية الاحتيال على فكرة الحدود، فكرة الحاجز، وتعلمت منهم أيضًا «استراتيجية» الحراس. وفي اليوم الذي باشرت عملية الهرب جلست تحت جدار كوخ حقير على طرف الصحراء منتظرًا ساعة الصفر، ظهر رجل فارع على رأسه «يشماغ» (عقال عراقي) لا لون له، وأعطاني لقمة خبز فيها بعض الجبنة. وحين كنت أجتاز الصحراء سيرًا على القدمين كنت أبحث عن إنسان تركته للتو هو صاحب اليشماغ الفارع الصامت الصحراوي.

• بين مجتمع «صامت» وصحراء رتيبة ميتة، وبين مسيرتك في اتجاه الماء كنت تفتش عن حياة جديدة. كنت مدهوشًا بجديد منتظر ومحتمل فأين وجدته؟

- لم أجد شيئًا حتى الآن. كل يوم ابدأ من جديد، محاولة عبثية، إذ ليس في أي مكان في العالم نمط جاهز للحياة كبدلة مفصلة. إنما هناك وجوه جديدة تكتشفها، تقبله، ثم ترفضها لتفتش عن غيرها. وفي هذه الأثناء تصطدم بإمكانات وحواجز، وهي كموسى الحلاق التي تشحذها على جلدة الثقافة والحياة اللتين استجمعتهما في طريقك.

السفر الدائم يجعلك ترى الواقع كأنما من نافذة قطار، أسطورة لا حدود لها. من هنا اختلف مع أكثر الشعراء الحديثين، لأنهم يفترضون أن الغوص في اللاوعي هو البديل الشعري. بينما أعتقد أن الوعي أشد فتكًا

وأصعب حين يتعامل معه الشاعر.

لذلك فقصيدتي تفتح ثغرة في نفسها لتدخل أكثر التيارات والهواجس إلحاحًا في تلك اللحظة.

• وصلت إلى أميركا، فهل تغيرت الرؤية، هل كان هناك نظرة جديدة إلى الحدود، والصحراء، واليشماغ والمهربين، وراديو ماركوني، والقصيدة السائدة؟

- في اليوم الأول من وصولي إلى نيويورك حاولت الجلوس في حديقة. فورًا جلس إلى جانبي رجل كان وجهه مبقورًا بضربة خنجر قديمة وأخذ يحدق فيّ. كان بالنسبة إليّ، وخصوصًا نظرته، من كوكب آخر. النظرة إلى أميركا على أنها أسطورة تكنولوجية، نظرة من خارج. وأنت حين تعيش هناك، تجد أن الحياة تأخذ مسارها من خلال الإطار الحياتي الذي تختاره بنفسك.

البؤس في أميركا أفظع من البؤس في الهند مثلًا، إنسانيًا: إنها أسطورة ملفقة. فالصحراء الأميركية اتخذت شكلها الحقيقي الذي استبدل الرمل بمسافات لا يمكن اجتيازها بين الواحد والآخر. إنهم مولعون بصحرائهم، وربما يستحقون ذلك. أما رجل «اليشماغ» فبقي رمزًا ثابتًا كالصخرة المولعة بالأرض، حتى إن التكنولوجيا بكل آلاتها وأجهزتها لا تستطيع إزاحتها من ذاكرتي...

• تعيش القصيدة «الحديثة»، كما عاشت القصيدة الكلاسيكية من قبل، «حالة حصار» إذا صح التعبير. وهذا يعود في جزء منه إلى التراث، وفي جزء آخر

إلى التقليد والمحاكاة. فأين المشكلة في رأيك؟

- الشعر العربي ورث حواجزه كأي شعر آخر. والحواجز في أي مكان يقيسها الشاعر، ويقيس إزاءها شروط حريته، والوثبة التي سيقوم بها ليتخطاها. وهذا التخطي أيضًا ينبع لا من داخل اللغة فقط، بل من الانفجارات الحياتية التي تخضع لها تلك اللغة. وكلما سمح الشاعر لهذه الانفجارات أن تؤثر فيه، في رؤيته تخلص من عبادة اللفظة. بين الشعر العربي والشعر الغربي مثلًا هناك هذا الفرق: الحياة تتغير، تفرض شروطها الجديدة على الحس. واللغة تتبع، إنها تصبح أدق. التعابير الجديدة تأتي من خارج اللغة لتؤثر فيها. وهذه العملية هي صمام أمان الجدة. بها وحدها يمكن الوثوب واختراق الطريق المسدودة التي يبدو أن الشعر العربي قد وجد نفسه يراوح فيها.

ينبغي أن نعي هذا الحصار. وأن نجد مسبباته. التراث ليس هو المشكلة ولكن نظرتنا إليه، فحياتنا أيضًا تراث.

• اعتمدت القصيدة الحديثة عمومًا اللاوعي في كتابة نفسها وتشكيلها، فتشابهت القصائد وبرزت الشخصية الواحدة للقصيدة والنكهة الواحدة، فماذا تقول أنت؟

- اللجوء إلى اللاوعي مفتاح أولي، لكنه لا يقود إلى مكان. حدث هذا في الشعر الغربي، ولكنه عبر أيضًا طريقًا مسدودة. المسألة لا تكمن في الوعي أو اللاوعي، فهاتان لفظتان ليس إلا. وما تعنيانه يختلف من شاعر

إلى آخر. السوريالية، مثلًا، ما إن فتحت صنبور اللاوعي حتى غرقت في جماليتها الخاصة، في اللهجة الجمالية. لماذا لا يكون الوعي مثلًا أكثر جنونًا وغنى وشراسة من اللاوعي عام ١٩٨٣؟ بالنسبة إلى ما يحمله الواحد منا من أثقال الوعي في حياته، في مجرد حياته يجعل اللاوعي يظهر كأنه لعبه سهلة أحيانًا. قد تكون الحرية الحقيقية في الوعي نفسه، لا أدري. ولكن الشعر يجب أن يجرب كل شيء. ينبغي أن يعطي الشاعر حرية مطلقة في أن يكتب ما يشاء. لقد اختار طريقًا صعبة، وفي يده سلاح نادر. دعوه وشأنه.

• **إذًا أنت تدعو إلى فتح القصيدة على العالم عبر الوعي؟**

- أمام القصيدة المغلقة التي تلعب فيها عواطف الشاعر وتعابيره الجاهزة دور المروحة، هناك القصيدة المنفتحة التي تدخل إليها أصوات الدكاكين، صياح الباعة، مطرقة النجار، مشاكل الإفلاس اليومية، السخافات الكثيرة في حياة الشاعر، المسامير والأحذية وقناني البيرة. نحن نستعمل التلفون وليس المخاطبات الإلهية للاتصال.

وفي المقابل هناك اللغة المتدفقة ذات اللهجة الانسانية العادية، لغة تحس معها أنك تتعامل مع مفردات لها معنى حقيقي، مشحونة بطاقتها الدلالية في حياة ما، إضافة إلى استرفادها مصادر الرمز المبطنة فيها، إشكالياتها، طاقتها على اللعب. بهذا المعنى تتخذ

اللغة نفسها مكانًا «طبيعيًا» في سياق الحاجة إلى التعبير وهي أصل الكتابة.

• انطلاقًا من كونك عشت في الولايات المتحدة مدة طويلة أتاحت لك الاطلاع والاحتكاك بالتجارب الشعرية الأميركية الحديثة، فهل تضيء هذه الزاوية؟

- في الخمسينات ذهب عدد من الشعراء الأميركيين الشباب إلى باريس وعادوا إلى أميركا بنية واضحة في التدمير. برز من بين هؤلاء غينسبرغ بقصيدته الطويلة «عواء» كانت فاتحة تبشر بأقانيم جديدة من حيث النظر إلى الشعر كفعالية حياتية وليس كامتداد ثقافي. وقتها كان تأثير باوند ووليمز متكافئًا تقريبًا، وكانا يستقطبان اهتمام مجموعة من الشباب كان لها، في ما بعد، أن تغيير وجه الأدب باللغة الإنكليزية. في الفترة نفسها ظهر مقال لتشارلز أولسن بعنوان «نظرية المدى: الشعر الإسقاطي». أهم ما ورد فيها التركيز على الصوت الشخصي، التخلي عن الأوزان التقليدية نهائيًا، وتبنّي وزن جديد غير مشترك، أي يتبع طريقة الكلام عند الشاعر نفسه، وليست مفروضة من فوق. الإيقاع = طريقة التنفس، ولكن ليس بشكل آلي. شجع أولسن كثيرًا من الشباب، وكان يدرّس في كلية «الجبل الأسود» وهي التسمية التي أطلقت على مدرسته الشعرية. ولكن كان هناك صنم آخر هو روبرت لويل، وكان يجب جندلته. وراءه: عصابة كاملة من مدرسي

الأدب كانوا يحتلّون كراسي مهمة، يوجهون منها حركة المرور حسب نظريات أكاديمية، ولها قشرة خلابة من الخارج. هؤلاء كانوا «النقاد الجدد»، وأهمهم كراو رانسوم وآلن تيت.

لويل يقرأ في كتب الجامعة فقط. باوند يذكر أحيانًا ليس كشاعر، ولكن كشخصية غريبة الأطوار ولاهتمامه بالأدب الصيني، وخصوصًا لمعاداته العلنية لليهود، ولقضائه سنوات طويلة في مصح للمجانين. وجاء وقت اعتبر فيه غينسبرغ متقاعدًا، وقد خرج شعراء يسبونه علنًا. هذه المفارقة حصلت ثانية، وهي لا تكف عن الحصول: ما ان تنجح مجموعة جديدة من الشعراء في ازاحة المومياءات السابقة، حتى تأخذ محلها. هناك، كما يظهر، كرسي دائم ينتظر. في هذه الأيام يحتله جون أشبيري، وهو ربما كان أصعب شاعر يكتب في أية لغة. بدأ في باريس، بالطبع، وترجم لافورغ، لاربو، جاكوب، ولسنوات لم ينتبه إلى شعره أحد، ثم أخيرًا أخذت موجة مذهلة من نقاد الأكاديميا تتجمع حوله. وقد ظهرت موجات أخرى لا تصدق: شعر النساء وشعر الأطفال. ولعل شعر المرأة هو أهم ظاهرة في أميركا الآن. من ساحة الأدب نزلت الشاعرة إلى الشارع، وعن طريق شاعرتين انتحرتا هما سلفيا بلاث وآن سيكستون. بلاث كانت أول شاعرة تجاري الرجل في القدرة على امتلاك اللعبة الشعرية وتجاوزها، وليس لافتتاح معرض الأنوثة الجسدي أمام الرجل. كذلك آن

سيكستون، التي كانت تلميذة للويل، ولم تتخلّص منه إلا في أواخر شعرها. بعد هاتين الشاعرتين جاءت موجة هائلة من النساء أخذن يكتبن عن حياتهن بصراحة مطلقة، ولم يكن هذا إلا امتدادًا لحركة تحرر المرأة التي قطعت أشواطًا بعيدة، ومخيفة أيضًا للرجل المهدد الذي بدأت سلطته تتقهقر، وعصاه المشهرة تاريخيًا تتقلّص إلى حجم عود ثقاب.

• إن ما يحصل، كما ذكرت، في أميركا في وجود الشعر وحضوره بين الناس، هو عكس الحالة في لبنان والعالم العربي. هل ترى ذلك؟

- اكثر من ذلك فإن ما حدث في الشعر الأميركي منذ الستينات هو نزوله إلى الشارع. وليس هذا مجازًا بل حقيقة واقعة: لقد قرف الشاعر من بضع مجلات أكاديمية تصدرها مجموعة جامعيين تسير أو تتظاهر بأنها تسير مجريات الأمور الأدبية، وأعلن عصيانه بأن أخذ يقرأ شعره على الناس، في المقاهي، وأمام المكتبات العامة، على أرصفة الشارع حيث الناس الحقيقيون.

كان الإجرام الأميركي في فيتنام سببًا فعالًا في هذا. الشعراء «الكبار» كانوا آمنين في جامعاتهم، واجبن من أن يدعوا شعرهم أو كتاباتهم تهدد منصبهم الاجتماعي. كان الشعراء الشبان الذين يكتبون شعرًا جديدًا يبشرون بإحساس جديد، وأخذت تناقضاتهم مع «المؤسسة» الشعرية تتخذ أبعاد تناقضاتهم مع السلطة. تلاقى هذا

الخطان معًا. الجمالية والاهتمام بالشعر كقضية مغلقة، كنظام مغلق على نفسه يتغذى من النقاد والمنظرين من طرف واحد، وفي الطرف الآخر شعراء يفضحون السلطة، يهاجمون الحرب، لا ينشر لهم أحد. يجدون الملجأ الوحيد لا على الورق، بل مقابل الآخرين.

في القراءات الشعرية التي تحدث الآن في كل مدينة، مدرسة، مقهى، تحدث ثورة حقيقية. امتدادات هذه الثورة تمتد إلى الأبراج العاجية نفسها وتخلق صدامًا لا تقاس أبعاده. في النهاية وجد الشعراء «الكبار» أنفسهم ينزلون إلى الشارع لأن أحدًا لا يقرأ ما يكتبون. رأيت شاعرًا «كبيرًا» هو وليم إيفرسون يكتب شعرًا تصوفيًا له قدر كبير من الأهمية، يلقي قصيدة في احتفال استجاب لها الجمهور بالتصفير طالبًا منه ان يتوقف عن القراءة. وقد كان من الواضح أن هناك حلقة مفقودة بين اهتماماته وبين الآخرين.

لقد خلق هذا اهتمامات جديدة ووعيًا لدى الشاعر بمطالب أناس آخرين. فقصيدة عظيمة يجد فيها الناقد «رموزًا» عميقة ويكتب عنها دراسة بنيوية كاملة مليئة بالخرائط والجداول الزرقاء قد تسقط سقوطًا ذريعًا عندما تقرأ على جمهور حضر القراءة لأنه يحب الشعر، ولكنه أيضًا يطالب بالحق في أن يرفض ما يريد.

ففي سان فرانسيسكو الآن مجموعة من الشعراء تسمي نفسها «شعراء الشارع» Street Poets، ونشاطها يمتد إلى باقي القارة الأميركية. وهم أيضًا،

إلى جانب قراءاتهم، يدعون إلى بديل كامل لمفاهيم الشعر التي تقننها مجموعة صغيرة من النقاد هم أقلية دكتاتورية.

• لماذا لا يحدث هذا عندنا؟

- لأن أحد شروط هذه المواجهة هو أن يرضى الشاعر بأن يفتح نفسه، أن يطرح أوهامه على محك الواقع، أن يكون بالفعل راغبًا في المواجهة. وان يقرأ على جمهور حقيقي، يعني أن يكون واحدًا منهم، وإلا واجهه جدار من الصمت. الجمهور يجس الشاعر ويحاول أن يلاحق نبضه، وهناك شعور لا يضاهى من الفرح عندما يستجيب السامع. وكذلك، عندما لا يستجيب، على الشاعر حينئذ أن يراجع فراغاته.

حوار: ه. ق.

النهار العربي والدولي، ٧/٢/١٩٨٩.

أميركا تأكل شعراءها!

إذا كانت القصيدة حركة معقدة نحو أبعد مستويات الحقيقة، فإن قلة من الشعراء، هي التي تدرك سر هذا «النشاط الانتحاري». ومن بين هذه القلة، يسطع اسم سركون بولص... الشاعر، الذي يلحق التفاصيل، ويلح عليها في هبوط لولبي، يستقيم في بيان النص. إنه يرى الشعر، في كل ما حواليه، من ظواهر حية، وغير حيّة- بلغة العلم- جميعها تتوافد على خياله، دونما تنسيق، ثم تخرج بنسق انتهاكي، يتموّر فيه حلمنا من جديد.

الواقع في رأيه أسطورة شديدة الغموض، وليس سهلًا على أي كان، إدراك نظامها، ما دمنا جزءًا حركيًا من هذا النظام.. على أن الشعراء الحقيقيين، هم وحدهم يملكون مفتاح محاصرة الإصابة، وإضاءة محرق أعماقها.

سركون بولص، جزيرة محبة.. كتلة من حيوية، إصرار على ترطيب النشاف، الذي يتحكّم في معظمنا نحن معشر الذين نعيش مناخات الأدب والشعر. إنه لا يعرف ختل العلائق الزئبقية ولا أيًا من المضمرات المرضية الأخرى.. هو صافٍ مثل نبع، جريء، وواضح مثل عذوبة اللون في أعالي الشجر.

ولد في «الحبانية» - العراق عام ١٩٤٤. ترك بلده إلى بيروت سنة ١٩٦٥[7]، شارك في نشاط مجلة «شعر» فنشر قصائد عديدة له كما تولى ترجمة بعض النماذج الشعرية الأميركية ل «آلان غينسبرغ» وغيره.

غادر بيروت إلى أميركا سنة ١٩٦٧[8]، ثم عاد إليها منذ حوالى شهر رغبة منه في الاطلاع على تفاصيلها بعد مأساة الحرب، ثم طبع مجموعته الشعرية الأولى: «الوصول إلى مدينة أين».

من مؤلفاته بالإنكليزية: «دجلة »، «فيروز - أسطورة وإرث» و«العقبان غير مدعوّة».

التقيناه في بيروت، قبل يومين من مغادرته إياها، إلى سان فرنسيسكو، وكان هذا الحوار.

* * *

• سركون بولص.. أنت من جيل شعري عراقي مكسور، توزع شعراؤه في الأرض... لو تحدثنا عن ظروف انكسار جيلك الشعري، خلال الكلام على تجربتك الشعرية؟

- إن الادباء الذين بدأوا فورة نشاطهم، في الفترة نفسها التي وَجَدتُ فيها نفسي في بغداد، كانت تجمعهم فكرة أو بالأحرى غريزة واحدة. أكثرهم كان من قرى صغيرة في الجبال عادة، أو من أعماق الجنوب، وبغداد كانت بالنسبة إليهم هي مركز التحدّي.

تكوّن جيل، قد يمكن تسميته جيل المصادفة، ولكن مع الفارق هو أن غاياتهم، من الكتابة، كانت بهدف تغيير أوسع ونتائج أبعد، مما يتيحه إطار المجتمع البغدادي، في ذلك الوقت حدثت تفجّرات مهمة، على صعيد السياسة وعلى صعيد الحياة، منذ ثورة ١٩٥٨، لم تكن حركة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إنما كانت هناك

أواصر حقيقية تربط بين هؤلاء الشبان، وتجعل منهم عنصرًا من هذا الجيل، تشرّد أكثرهم في ما بعد، لأسباب كثيرة، أهمها في رأيي، أن اكتشافهم لقصور المجتمع الذي حولهم... قصوره الداخلي العميق، بأعمق معنى، دفعهم إلى أبعد ما وراء هذا المجتمع. في الكاتب العراقي آنذاك، يمكن لنا أن نجد صورة الأدب بكل طموحاته، بالحواجز نفسها التي يجد الكاتب العربي نفسه إزاءها.

أنا متأكد أن أكثر هؤلاء وهم يخوضون تجاربهم في الخارج، ما زالوا مستمرين في استطلاع، ما كان ممكنًا أن يتم ولم يتم. أنا شخصيًا، مسحورًا بالخروج أولًا من نفسي، وثانيًا من الحياة التي وجدتها تنتظرني! ذهبت إلى بيروت، لأنها كانت مركز التحدي الثاني، وأيضًا مرفأ مطلًا على البحار. الاستمرار مهم، وحمل خط الكتابة إلى نهايته. إذا استدعى هذا الذهاب إلى آخر الأرض، فليكن.

• هذا الخروج.. هل كان على مستوى الحلم القبلي.. واستطرادًا، كيف اصطدمت بالعالم، خارج العراق، وهل بقي العراق فيك وأنت خارجه؟

- بمعنى ما أنني لم أترك العراق أبدًا. مهما ابتعدت، تعود إلى الينابيع نفسها إلى أصلها في الطفولة والقرية لتستقي منها. البعد مهم بالنسبة إلى كيفية تقويمك له، وبالمقابل لنقيضه. هكذا، لا تفتأ تعود إلى الماضي، بينما أنت في الوقت نفسه، تقاتل لتتخلص منه. تكونت،

بشكل كامل، أي نضجت كما أعتقد نفسيًا، وفكريًا، وأنا في العراق. بعد ذلك كانت المسألة تنحصر في استكشاف موضوعات جديدة في العالم استخدمها لقدح مخيلتي أو نفسي، وأحيانًا لمشاكستها. الشعر كحبل السرّة ونداء الدم يوقظك في الليل. أعتقد أن البعد مهم إلى حد معين، في أنه يجبر الشاعر، على ممارسة امتحانه الداخلي في استمرار. العراق هو الشرق بمعناه الحقيقي، أي أنه دائمًا يواجهني بإشراقاته، وكأن الحلم الشرقي ما زال حيًا.. اتغذى منه.

كل ما أكتبه بهذا المعنى، مجذّر في جدليّة الشرق، الذي هو العراق، وفكرة البُعد التي هي الخارج.

• ربما فكرة الوطن وأنت في الخارج تلحُّ عليك أكثر، مما لو كنت فيه؟

- بينما أنت في الوطن، تكون قد تقبلت مسبقًا جميع موارد سحره وتفاهته وعظمته، وما إن تتركه حتى تبدأ عملية جديدة عكسية، تغيّرك إلى الأبد. البعد ينظف رؤيتك للوطن.. تتقدس أشياء، ومشاعر تجاه الآخرين، بطريقة لم تكن لتحدث، لو أنك بقيت. كنت أقرأ كثيرًا عن المهاجرين، وفكرة الهجرة، ولم أحلم يومًا ما، بأنني سأكون جزءًا منها! إنها تجربة، بقدر ما هي متعبة، فهي مهمة. تتغير الكتابة، لأن المنظور يتغير، ومن الطبيعي أن تدخل إليها تيارات يصعب تمييز مصادرها.

• إذًا، أنت تحلم بهجرة معكوسة في اتجاه الوطن؟

- هذا صحيح، والمثير أن هذه الهجرة، تصبح قطبًا

في حياتي، فأنت لا تكفُ عن المقارنة تصبح الحياة نفسها مرآة ذات وجهين. لا أدري إن كانت هناك ازدواجية، ولكن تلاقي هذين النقيضين يجعلك تعيش، وكأنك دخلت قاعة من المرايا. تصبح هجرة داخلية، وهي التي كانت بمثابة بذرة منذ البداية. في الخارج، تزدهر هذه البذرة، وتطلع منها نباتات غريبة. لهذا كما أظن، ما زلت أكتب الشعر، فهو الوسيلة الوحيدة، التي يمكن القبض بواسطتها على هذه الحال الشفافة. لاحظ، أنني توقفت تقريبًا عن كتابة القصة أو المقال، وكنت نشطًا في هذين الاتجاهين، وأنا في الوطن.

• كيف تبحر إلى القصيدة.. بمعنى آخر كيف تجيئك القصيدة؟

- تضربك في كل مكان، مهما حاولت أن تختفي في زوايا المجتمع، أو في فعالياتك الشخصية، أو في العمل، تجد القصيدة بانتظارك، وكأنها قدر الإغريق.

الشعر حال جوع، وعندما تكتب، تكون وحيدًا في العالم كالجائع. أدع تيارات مختلفة تدخل، وأختزن ما تتركه بوعي مسبق، في انها ستطالب بتعبيرها الخاص، عما قريب. بين الشاعر والقصيدة، شيء يشبه ما بين الذكر والأنثى، علاقتهما سرية، ولها شروط كشروط الزواج. أكتب عادة في أواخر الليل، عندما تمّحي الحدود المفتعلة بين كائن وآخر، بين قارّة وأخرى. هكذا أستطيع النفاذ إلى من أحدثه، إلى الأرض التي أحلم بالتسرب إليها.. المخيلة، وقد أصبحت إسفنجة

سحرية!...

• ثمة قائل: الشعر حال مرضية.. ماذا تقول أنت؟

- عندما يدخل الشاعر عالمه الحقيقي فهو بالضرورة يحمل على كتفيه جميع أثقال البشرية. إنه لا يتقمص الآخرين وحسب، بل يسرق ألسنتهم ويتعلم لغتهم، المشتركة.. يتقبل أمراضهم، لأنه في الحقيقة، يريد أن يشفي. طبيب من نوع آخر.. مشعوذ قليلًا، ولكنه معذور، لأنه يحاول المستحيل. علم النفس عندما يتعامل والشاعر، يقع في مطبات جاهزة، أعدها له الشاعر. الشاعر أذكى - (وذكاؤه من نوع خاص لا قِبَلَ لعالم النفس أن يستوعبه) - من أن يستسلم لعقد نفسية، هي جزء من عدته الشعرية، على أي حال. المخيلة بحمّاها المستمرة تخترق الحواجز النفسية.. بعد ذلك، يمكن لأي كان، أن يستخلص ما شاء، من عوالمه الشعرية. من هذا المنظور، يمكن لنا أن نرى الشاعر ككائن يعرف مواقع الصحة الحقيقية.. إنه ليس اجتماعيًا بالمعنى المحدد لهذه الصفة.. لذلك لا تطاله وصفات المجتمع المريضة بحد ذاتها، والمقننة، من قبل خبراء، لن يجرؤوا في يوم ما، أن يدخلوا عالمه العاصف.

• كيف تطورت تجربتك الشعرية في المنفى الأميركي؟

- إلى جانب قراءاتي، كانت حياتي من أهم العوامل في تغيير رؤيتي لجدوى الكتابة. أصبحت ضرورة

وليست ترفًا أو مهمة ثقافية. كل ما يحيط بي يدفعني دفعًا للتعبير، عن نمط من الوجود، أحمله في داخلي، وأجابه به ما يعترضني. عشت حياة كثيفة من حيث التجربة اليومية، وما يمكن أن أسميه المغامرة، أي إمكانات في الانطلاق، لا أجد لها مقابلًا في حياتي السابقة، واحتكاكي بالشعراء والفنانين في أميركا، علّمني أو كشف لي، طرقًا جديدة في التعبير الحياتي والكتابي.

• بمن احتككت من الشعراء والفنانين الأميركيين.. واستطرادًا، ما هي الطرق الكتابية الجديدة التي بانت لك؟

- سان فرنسيسكو، معروفة بنشاطها الأدبي، وبأنها مصدر الجديد دائمًا، بالمقارنة مع نيويورك، التي هي مركز النشر، ونقيض حسي، لما يحدث في «الساحل الغربي» (كاليفورنيا). قابلت «آلان غينسبرغ» الذي ترجمت له ونشرت في مجلة «شعر»، وكان في الستينات، يجلس في مقهى «تريست» يجمع العناوين الكبيرة (الافيشات)، في الجرائد ويصوغها في قصيدة. كما التقيت ب «فرلنغيتي» في مكتبته «أنوار المدينة»، وهي إلى جانب كونها مكتبة، ملتقى الشعراء الدائم.

«فرلنغيتي»، شخصية بائسة شعريًا، لأن الشعراء الشبان يهاجمونه في استمرار، وقد فقد مع «غينسبرغ» وبقية «شعراء البيتنيكس» بريقه الأول، وهناك شاعر، يعتبر أهم منهم جميعًا هو «بوب كوفمان» شاعر زنجي،

غيّر وجه الشعر الأميركي عبر كتابيه الوحيدين: «سردين ذهبي» و«وحدة مشربة بالعزلة».

و«كوفمان» شاعر ثوري بالمعنى الحقيقي للكلمة، لا سياسيًا فقط، بل لغويًا، أي أنه ثوّر اللغة الانكليزية عن طريق تطعيمها بمفردات زنجية ولهجة رجل الشارع. كما التقيت الشاعر «غريغوري كورسو» كثيرًا، وقرأت معه عدة مرات. يكفي أن تجلس إلى «كورسو» لترى صورة الشاعر الممزق لا داخليًا فقط، بل في المظهر أيضًا. أميركا الرأسمالية تأكل شعراءها، وإذا لم يكونوا أكاديميين، كانوا ثوريين بالضرورة. الشاعر هناك مختلف، لأنه لا يكتفي بالكتابة، على نمط شخصي، بل يعيش ضد المجتمع في أكثر الحالات.

... يا صديقي وجدت ان الكتابة لا تكفي، فالحياة هي الخط الحقيقي، الذي يغذي الكتابة. والثقافة تفقد احترامها.. إنها تظهر في الشعر عارية وقاصرًا. حاولت أن أتعلم أساليب جديدة، تتيح لي، أن أدخل حياتي بتفاصيلها، إلى لغة الشعر. كانت لدي أمثلة، استقيها من حياة وكتابات الشعراء الذين احتككت بهم.. حاولت أن اطبق هذه التجارب على اللغة العربية ولا أعرف النتيجة حتى الآن.

• حدثنا عن صورة هذه التطبيقات بالعربية؟

- هذه مسألة معقدة.. أصوليًا أتحثُ لنفسي الحرية المطلقة في التجريب، أي أطلقت العنان للقوة التعبيرية، الكامنة في اللغة العربية، لتستطلع منعطفات جديدة.

كما أن اطلاعي على نظرية «تشارلز أولسن» في الكتابة الإيقاعية، أثّر في كتابة بعض القصائد. ونظريته المسماة «نظرية الميدان: في الشعر الإسقاطي» خرج منها جيل مهم من الشعراء الأميركيين، منهم: «روبرت دنكان» و«كريلي» الخ... يقول أولسن، إن الشاعر، يجب أن يتبع إيقاع صوته، ونبرة لهجته الشخصية، أي أن الموسيقى الحقيقية في الشعر تتبع الشاعر في كلامه، وفي طرق التعبير التي يستعملها عندما يتكلم. بهذا يقترب الشعر من أن يكون كلامًا بشريًا، وليس لهجة مستقاة من الطرق الكتابية. من الطبيعي، أن تطبيق هذا، على الشعر العربي هو نوع من المغامرة أو المخاطرة، ولكن اللغة العربية من الرحابة والغنى، بحيث إنها تتقبل جميع التجارب. من بعض النواحي، امكاناتها ما زالت خامًا. إنها منجم ينتظر العمال. في رأيي، إن الشاعر العربي يجب أن يضرب في جميع المجالات، فنحن على عتبة عالم غامض غير مستكشف يرقد في أعماق الذاكرة اللغوية. يكون النص مختلفًا، وللوهلة الأولى يبدو غير مقبول، لأن الأذن، عودت إيقاعات معينة، ولكن كأي نص آخر قبله، يأتي النص الجديد ليأخذ مكانه، إذا كان صادقًا، سيجد لا محالة الاستجابة التي يستحقها. وإذا لم يحدث هذا فهو يستحق النسيان.

• نظرية «أولسن» التي تأثرت بها.. أليست هي في معنى من المعاني لمحة من ملامح الجماعة

السوريالية؟

- الفرق بين السوريالية والشعر الإسقاطي، ليس كبيرًا، فالسوريالية باعتمادها اللاوعي، لم تفعل أكثر من أن تفجر الطرق المسدودة، التي وجد الشعر نفسه فيها، ومن ثم، وجدت نفسها أيضًا بحاجة إلى سدودها الخاصة، لأن كل حركة تحتاج إلى إطار وإلا اكتسحت نفسها. كلمة الإسقاط قد توحي للوهلة الأولى بالفوضى، ولكن هذا راجع إلى الترجمة العربية لكلمة «Projective» ومعناها الحقيقي هو «التصويب»، أي اختيار الهدف، (وهذا ما يعنيه «أولسن» بالميدان) وإيجاد التعابير الملائمة من ضمن حال معينة، تسيطر على الشاعر في لحظة الكتابة، التي تتيح لما يشغله آنذاك أن يظهر بشكل طبيعي. التركيز هو على طبيعة التعبير، وهذا هو الفرق بينها وبين السوريالية مثلًا. فالغرباء لا محل لهم هنا. إيجاد معادلة للواقع، هو شاغل الشعر الحديث في أميركا.

• إيجاد «معادلة للواقع» هل يعني في منظور الشعراء الأميركيين الحقيقين، أن الواقع هو غني بحد ذاته؟ وأنه معادل موضوعي لحال متخيلة في الأساس؟

- ما أعنيه هو أن الواقع لا يعبر عنه عادة إلا بأسلوب واقعي وهنا الخطأ. فالواقع بحاجة إلى أعين جديدة تراه من زاوية جديدة. الواقعية كأسلوب فشلت في أن تقتنص كوامنه لأن أدواتها قاصرة. فالواقع عدة

مستويات والمخيلة واللغة معًا يجب أن يستوعبا هذه المستويات، ومن ثم يخضعانها لمجال آخر، لا يمتّ بالقرابة في شيء إلى أصول واقعية. بمعنى آخر، النظر إلى الواقع على أنه أسطورة.

• **ماذا عن جمهور الشعر في أميركا؟**

- الشعر بطبيعته لا يستميل إلا نوعًا خاصًا من الجمهور، دائرة ضيقة إذا قارنّاها بجمهور الرواية مثلًا. وأميركا بطبيعتها ضد الشعر. فالشاعر ثوري يفضح النظام الرأسمالي بأن يضربه في الأساس، حيث ينبغي للضربة أن توجَّه.

والجمهور الكبير القانع بثقافته التافهة، لا يعرف شيئًا عمّا يحدث في مجال الشعر. الشعر يتخطى جمهوره باستمرار، والمسافة تزداد بينهما، كلما تطوّر الشعر، وأخذ حساسياته إلى مداها الطبيعي البعيد، وكلما تقوقع الجمهور في شرائطه التلفزيونية، وروايات التسلية التي يرضع عليها، من جهة أخرى. لذلك لجأ الشعراء إلى مهاجمة المجتمع، أي هذا الجمهور، بأن أخذوا يصوّرون جهله المطبق بنفسه أو بحقيقة النظام الذي يعيش تحته، والذي لا يريد للإنسان أن ينمو إلا باتجاه واحد هو الاستهلاك. الجمهور الحقيقي في النهاية يخلقه الشاعر، حتى إذا كان مجبرًا على محاربته. وإذا كانوا يقرأون الشعرَ في أميركا، فهو الشعر الذي تدشنه الأجهزة، شعر المماطلة أو، كما يسمى هناك، شعر «المؤسسة» الذي يتبع ذوق الجمهور البورجوازي

ويتحدث بلغته.

• **لماذا يبدو صوت الأدب الحديث في أميركا منحسرًا عن مثيله في العالم؟**

- الأدب الأميركي مغلق على نفسه، كما أن القارة الأميركية مغلقة على نفسها، على الرغم من المظاهر الكاذبة التي قد توحي بالانفتاح. فأميركا تأخذ وتستوعب، ولكنها عاجزة، بسبب عقم مجتمعها، عن العطاء الحقيقي. وعلى العكس من موقف الأدب في أي مكان آخر من العالم، نجده هناك يلبي حاجات مجتمعه المتقلّب كأي سلعة تسوّق أنه أدب استهلاك ويتبع مقاييس وشروطًا تجارية بالدرجة الأولى. فأقصى طموح الكاتب الأميركي هو أن يكتب كتابًا رابحًا تجاريًا، من دون ذلك، ومهما كانت أهمية المؤلف الأدبية، لا حظّ له بالوصول إلى جمهوره. لذا نجد كتبًا رائعة أحيانًا، تختفي من السوق أو، لا يعرف عنها أحد. كروايات «جون هوكيس» الفريدة من نوعها والتي لها جمهور صغير، وكثيرين غيره. هذا سبب واحد. السبب الأهم والأعمق هو أن المجتمع الأميركي يتجه في خط يبتعد باستمرار عن الطبيعة الإنسانية كما نعرفها والتي يستقي منها الأدب إيحاءاته المشتركة. أي أنه نسف آخر صلاته بالقاعدة الأوروبية، سواء في النظر إلى العالم أو في تقويم الفعل البشري. التاريخ يبدأ من الصفر. وهو يحدث بلا مقدسات في مجتمع بلا آلهة.

• **كيف تنظر إلى حال الشعر العربي اليوم مقارنة**

بالشعرين الأميركي أو الغربي عمومًا؟

- الشعر العربي الحديث بدأ يكتشف ينابيعه، بينما الشعر الغربي استنفد نفسه، وليس أمامه الآن إلّا أن يلوك ظله، أن يجترّ سراب الينابيع التي كانت تمور ذات يوم. الفرق شاسع على عدة مستويات. نحن شعب يحاول النهوض، والغرب مستريح على منجزاته. نحن جائعون، وغريزة الحياة تدفعنا نحو رائحة الطعام، الغرب شبعان حتى التخمة وإذا صام كان صومه تقليعة اجتماعية، بغرض الشهرة، أو الشذوذ. إنه يريد النسيان، ونحن لا نكاد نتذكر أننا أحياء. نرى هذا في شعرنا، الذي هو أقرب إلى شعر أميركا اللاتينية، منه إلى أي شعر آخر. فما حدث في شعرهم هناك منذ عشر سنوات، يحدث في شعرنا الآن. وللشبه الكبير بين مجتمعنا ومجتمعهم، أتوقع أن نتبع، في المستقبل، خطًا مقاربًا للخط الذي تبعوه هناك. إنما علينا أن نثب فوق حاجز تلك السنوات العشر. فعل اللاتينيون هذا باستيعاب تجربة الشعر الغربي، وخصوصًا تقنيًا، وشحنها بصوتهم المنفرد والمتميز. أي أن تجربة شعب ما، لن تجد تعبيرها الصالح الكامل، إلا إذا غدا شعراؤه كافة، ينتشرون في جميع ثقافات العالم وحضاراته ليصوغوا سلاحًا جديدًا، ليجدوا طرقًا جديدة للتعبير. الشعر الأميركي بالأخص تجربة مهمة، وأود لو أن بالإمكان دراسته دراسة جيدة. فهو وحده، يقدم بدائل جديدة، بحكم وضعه، لا نجدها، مثلًا، في الشعر الفرنسي. إنها حساسية مختلفة وهي

أقرب إلى الثورية والغريزة وحس الحياة الحقيقي من أي شعر آخر يكتب في الغرب. هذا، لأن الشاعر الأميركي محاصر بشكل خاص، وهو ثوري من موضع يأس، ولا مفر له من مواجهة العالم مواجهة شرسة. لذلك يقامر بكل شيء عندما يكتب.

• لو تحدثنا عن كتاب: «حصة الأصدقاء»[9] - يصدر قريبًا في لندن - الذي يجمعك والشاعرين صلاح فائق وعبد القادر الجنابي؟

- كانت فكرة صلاح فائق. فهو مثلي يحلم بالأصدقاء المثاليين، ويغذي أحلامه وهو يسير في أنفاق لندن الموحشة بذكرى الصداقة. عبد القادر الجنابي أيضًا، في باريس، تحمس للفكرة، وقررنا أن نشرف بعضنا البعض قليلًا بقصائد يضمّها كتاب. إنه احتفال بالصداقة، ومن خلالها، قيم شعرية لها منظور خاص، ليس في الثقافة بالضرورة، بل في الجوهر الشعري للعلاقة الإنسانية، وأنبل العلائق هي تلك التي بين الشعراء. إنها أخوّة بلا شروط.

• سمعنا أن لديك مجموعة شعرية ستصدر قريبًا في بيروت.. أولًا، ما عنوانها، وثانيًا لماذا تأخرت في إصدار مجموعة شعرية لك حتى الآن، وهل واجهت وتواجه مشكلة طبع قصائد مراحلك الشعرية بمجملها؟

- اسم المجموعة «الوصول إلى مدينة أين». فيها أكثر من خمسين قصيدة وهي كلها جديدة. إنها كتاب

بالأحرى، أكثر مما هي مجموعة قصائد. وقد اخترت أواخر ما كتبت لأن تجربة شعرية كاملة تمتد إلى أكثر من عشرين سنة، لا يمكن لها أن تقذف في وجه القارئ دفعة واحدة والطريقة الوحيدة لإيصالها هي فرز النتائج وتقديمها في نصوص تشير إلى ماضيها، إلى ما سبق وهيأ لها. كان بودّي لو نشرت قبل هذا، ولكن الصعاب كانت كثيرة. ظروفي أولًا، بعدي الشديد، وانهماكي بالكتابة إلى حد الخرافة والحمى، بحيث إنها أصبحت عملية كاملة بعينها والنشر عملية ثانوية. على الرغم من ذلك، حاولت أن أطبع كتابًا، أو بالأحرى استطلعت طوال سنين، عبر أصدقاء طيبين، إمكانات نشره. كان هناك أمل في البدء ثم أخذ يتضاءل شيئًا فشيئًا، فبيروت كانت تحترق، والعالم مشغول بأشياء أهم من الشعر، كل شيء يتفجر. هكذا كانت القصة. ثم قررت وأنا في ذروة اليأس، أن أحاول محاولة أخيرة. المصيبة أنني أكتب دون انقطاع، وأتجاوز مرحلة بعد أخرى، ولا أجد مجالًا لنشر ما أكتبه في أوانه، أي أن النزر اليسير، الذي أنشره (وكله في مجلة «مواقف» وأشكر على ذلك صديقي أدونيس) من فترات، أو مخطوطات مختلفة ليس آخر ما كتبته بالضرورة. يخلق كل هذا نوعًا من مكابيس التراكم، مشكلة أعرف أن شعراء آخرين يعانونها. هذه علامة الأزمنة، فحال الشاعر أصدق معيار لإظهار مدى تبلبل المجتمع الذي يكتب له، أو ينشر فيه، وظروفه مرآة لا أكثر ولا أقل،

تنعكس فيها وحشية العالم الذي يعيشه. لا أدري، إن كان من الممكن نشر بقية كتاباتي، أو على الأقل مجموعاتي الأخرى السابقة، أو البعض منها، ولكنني لن أكف عن المحاولة. وأنا مصمم على إعادة اتصالي بعالم النشر، والاقتراب أكثر في المستقبل القريب، والعودة إلى بيروت والعالم العربي في أقرب فرصة.

- **سركون بولص... إلى أين يقودك الشعر؟**

- إلى المضايق والانفتاحات حيث تجذبني موسيقى لا أعرف من أين تجيء. إلى الثورة على كل شيء، ومحبة كل شيء في الوقت نفسه. إلى كل تناقض يسكن أعماق المخيلة الإنسانية، وينتظر الشعلة التي ستصهره وتقبل به وتضيفه إلى مخزون الأمة، إلى ذاكرة الشعب التعبيرية، التي هي كنزه الحقيقي. وإلى المغامرة دون شروط، إلى الفرح إن أمكن، عبر جبال من الآلام والسجائر المحترقة وأشلاء مَن تقدّمني، إلى الحرب مع صمت التاريخ، إلى التمزيق المنتظر، إلى الثأر، إلى أحزان المجانين، وحدائق الشعوب وحكمة الأطفال ونظرات الشيوخ القاسية وصراخ الفقراء. وهذا كله يقود إلى مدينة أين.

حوار: أحمد فرحات،

مجلة الكفاح العربي، ٣١/١/١٩٨٣.

---

7 بالاحرى عام ١٩٦٧.

8 بالاحرى ١٩٦٩.

9 لم يُنشر.

بعيدًا عن صفقات الشهرة أفضل الصباحات على حدود المكسيك..

«حلم رجلٍ
أنه غادر مدينته
ذات نهار في عاصفةٍ تنحني لها الحقول
وتنهض لمقدمها أعمدة
يغزلها أمام قدميه التراب
على حدود قرية
تركبُ حافة الريح؟»

هذا المقطع، الهارب من إحدى قصائد سركون بولص. أبعد الشعراء عن جمهوره وأقربهم إلى قلبه، يستطيع أن يختصر مقدمة ملائمة لهذا الشاعر الذي يعتبر اليوم أحد أهم الشعراء العرب سواء بين شعراء جيله من العراقيين المبعثرين خارج الوطن أو البلدان العربية التي عرفته وتحمست له أو في القارة الأميركية التي يعيش فيها وينطلق منها إلى ترحال مستمر دائم.

صعب أن توقف سركون بولص، هذا الفتى الذي ولد شاعرًا ونما شاعرًا ورحل من أجل قصيدة وتسكع على أرصفة المدن يتنفس الحياة شعرًا. ليس هناك غير الشعر في حياة هذا الرجل الذي يقف اليوم على حواف عتبته الأربعينية يودعها بصفاء طفل كبر ونما مع مجموعة من رفاقه في مدينة كركوك العراقية الشمالية، مدينة فاضل العزاوي وجليل القيسي وعبد الوهاب ولي

وصلاح فائق. يقول الزميل الكاتب عبد الوهاب ولي عنه:

إنه المسافر الدائم البوهيمي الذي لا يقدر على عمل غير الشعر، المثقف الذي يتقن إلى جانب لغته الأصلية الآشورية، الإنكليزية والعربية، هو الطفل النقي، الأمين، عزيز النفس، انتمى إلى مدرسة كركوك في الشعر منذ بداياته، بل هو أحد مؤسسي تلك المدرسة. ويقول الشاعر صلاح فايق: كنا وسركون مجموعة في كركوك. كان ذلك في بداية الستينات، أسسنا بعد تلك المدرسة الخاصة. ما ميزنا أننا جميعًا كنا آشوريين ونتقن اللغة العربية ونكتب بها، أثارت كتاباتنا جدلًا وقيل إننا نكتب قصائد كأنها مترجمة، كنا نلتقي بشكل منتظم في منزل جليل القيسي أو منزلي أو عند أنور الغساني. كان الشاعر مؤيد الراوي بيننا. إن علاقة مدرسة كركوك باللغات الأجنبية منح تجربتها ثقلًا خاصًا. لكن تلك المدرسة سرعان ما تبعثرت بسبب الأحداث السياسية.

ألتقي سركون بولص، هنا في لندن، بعد سنوات طويلة على لقائي به في بيروت. كان قد مرّ مثل نسمة وترك لنا انخطافاتنا بشاعر وأهدانا قصيدة. تذكرت مقطعًا قرأته في قصيدته مفتاح البيت:

«حلم رجل أن امرأة
تحمل طفلًا بين ذراعيها غنت له
أغنية كان يعرفها منذ طفولته
ظل يرددها لنفسه وهو يقطع الصحراء

كأنها ينبوعه الوحيد..

لكن صوتًا في وسط الحلم أنذره

وانسكبت ظلمة مفاجئة على

البراري».

أرى سركون، ما زال طفلًا يحلم ويعبر صحاري، أسأله عن قصيدته الأولى، عن كركوك وما بقي له من بيته الأول وحضنه الأول. ولا يفاجئني بجواب يحمل مناخ الشعر ورموزه وغموضه، بل يقول وكأنه يرحل: «ما زلت أتذكر بشكل قوي تلك الشرارة الأولى خاطفة وذات أثر باقٍ حتى الآن، يمكن أن يقال إنها أيضًا كسباحة في نهر سريع التيار. كنت في الثانية عشرة. أول قصيدة لي كانت عن صياد، ويبدو أن تيمة الصياد والفريسة بقيت معي حتى الآن.

الانخطافة الأولى التي تضرب الشاعر كالبرق مهمة جدًا لأنها قادرة على أن ترسم مساره الآتي. كنت في كركوك عندما بدأت أكتب ولكن قبل ذلك كانت آثار الشعرية قد تكونت عندي في المدينة الأولى التي ولدت فيها وهي الحبانية، ولدت على مبعدة أمتار من بحيرتها ولهذا كانت لي دائمًا علاقة بالماء..

* * *

• أي صور وملامح وأطياف أيضًا بقيت في ذاكرتك من ذلك الماضي إلى الآن؟

- لا شك أن الصورة السلفية الأولى تبقى دوافع تسير الشاعر بطرق تكاد تكون غريزية. الماء والتراب. البحيرة

والصحراء. أبواب البيوت القديمة. الغابات المحيطة بتلك البيوت. صيد العصافير. السباحة في البحيرة والقفز من على الجسور، كل هذه الأشياء تتركب كلمات لتصبح خلفية مضيئة يتغذى منها الشعر. وأيضًا في مدينة كركوك مرحلة البلوغ الخطرة والغنية مغامرات المراهقة وأحداث البلاد والانقلابات الفكرية والحياتية التي ترفد حياة الشعر أيضًا.

• كيف ولدت علاقة سركون بولص الأولى بالثقافة داخل بيته. كيف كنت تفهم هذه المغامرة آنذاك؟

- في عائلتي كان الكتاب شيئًا غريبًا، وفي محيطي كان من يكتب الشعر كمن يركب فرسًا بالمقلوب. الثقافة كما أراها الآن كانت في ذلك المحيط تنبع من حالات أخرى، تلك المجالات هي الاستغراق في مغامرة الحياة الشرسة إلى حد تنفرز منها حكمة معينة ما زلت أحملها. الحكمة الشعبية أي النازع الأرضي الذي يسحر ويمكنه دائمًا أن يخلبني في حياة البشر العاديين. لكن الثقافة حقًا كانت غريبة كما نفهمها بشكل نمطي وكان الشاب يحتاج إلى جرأة شديدة ليطلق على نفسه هذا الاسم.

• ماذا كان «الأب» يعني لك؟ الأم؟ أمك، كيف تتذكرها؟

- شخصيات طريفة بعضها أسطورية تملأ ذاكرتي عن تلك الفترة، مثال الرجل شبه المديني الذي وقع بالصدفة في شرك المدينة لكنه ما زال يستضيء بمثال الجبلي باقيًا في العراء. أبى كان واحدًا من هؤلاء. أما

المرأة القروية الطالعة من حياة غابرة والغنية جدًا عندما تحكي قصصها للأطفال فكانت أمي. نعم، أمي كانت من هذا النوع. هناك أيضًا أقرباء آخرون وأشخاص دخيلون عبروا دون أن يتركوا أثرًا سوى ما بقي لدي منهم وما زلت استشرفه من حكاياتهم وسيرهم.

• أول الصدمات يا سركون؟

- الصدمات الحقيقية التي تركت أخاديد عميقة في ذاكرتي هي ثورة ١٤ تموز (يوليو) التي قلبت كل الموازين بالنسبة إلى من كان ما زال يترعرع في الأزقة، المهم لم تكن الثورة بالنسبة لي وإنما فكرة أن الأشياء يمكن أن تتغير بين ليلة وضحاها وأن العالم مكان سحري قابل لأن يكون شيئًا آخر، الصدمة هي التي تولد هذه الرغبة الشديدة في البحث عن منطقة السكينة. هذان قطبان ومنهما تولد شرارة أو قد تولد فكرة ومن ثمة فكرة الهروب والإنتهاء إلى أماكن أخرى، دعوة المجهول التي لبيتها بعد بضع سنوات: الشعر والاكتشاف عندما يصبح حقيقيًا أي ماديًا، يختلف عما هو عليه وهو مجرد قلم. الإنتقال من التجريد إلى التجسيد هذا هو الفعل المهم وهو الضرورة التي تشعل الشعر في حياة ما.

• **ماذا أخذت منك الصدمات؟ كيف غيرتك؟**

- أنا سعيد لأن الأشياء حدثت كما حدثت، والحياة التي تحدث مرة تعطي نوعًا من اليقين بأن العالم لا

يتكرر لذلك لن أستبدل سيرتي بأية سيرة أخرى. ما أعرفه وما أعتبره أناي هو رأسمالي الوحيد. أعتقد أنني سافرت في المجهول لأن الحقائق الثابتة المتفق عليها تخلق نوعًا من المستنقع في الداخل وشعري يتبع هذا الخط.

• جغرافيًا إلى أين كانت الرحلة الأولى؟ وماذا حمل معه الشاعر؟

- سركون بولص غادر كركوك عام ١٩٦٢ إلى بغداد، ومن بغداد رحل عام ١٩٦٧، عام النكبة إلى بيروت وبعد ثلاث سنوات شد الرحال إلى سان فرانسيسكو التي أصبحت منذ ذلك التاريخ مقره الذي ينطلق منه إلى نيويورك وواشنطن والمكسيك وأوروبا ثم يعود له، ويشتاقه.

يحكي كل هذا ضاحكًا. هل تريدين مزيدًا من الجغرافيا؟ يسأل. فأسأله عن زاد الشعراء:

- أكيد أن الإنسان يحمل كيسه على ظهره. لكنه في الحقيقة يحمل بلادًا كاملة داخله، حدود تلك البلاد قد تتقلص لتشكل إطار رؤياه الذي سينظر من خلاله إلى العالم ربما لما بقي له من الأعوام وفيما بعد يقضي الشاعر سنوات طويلة ينبش تلك التربة الجيرية التي تضيئ كلما نبشت بعض الذاكرة والقصائد تخرج من تلك العملية، من ذلك الحفر في الذاكرة، إذن هي محاولة عودة سيميائية تأخذ في مجراها الحلم والحقيقة معًا.

• منذ زمن وأنت تختار العزلة والوحدة والبعد عن

الزمن العربي. مع ذلك تحضر بقوة كلما حضر ذكر للشعر، اشرح لنا هذا الاختيار؟

- هذا سؤال عويص لأن الإجابة عليه تحتمل عدة مستويات من التفسير. أنا اخترت العزلة لأني اكتشفت مبكرًا أن الشعر فعلًا نوع من القوة السلبية التي يمكن للشاعر بعد صراع طويل أن يجعلها إيجابية وهذا مما يستدعي المغامرة، ليس المغامرة الخارجية فحسب وإنما الجوانية أيضًا. طفت في أميركا في الستينات. في تلك الفترة السرية وشاركت فيما كان يحدث آنذاك مع شعراء أميركان. كان جيل الشباب المتمرد (Beatniks) وقتها هو الذي يمسك بمقاليد الأمور. ظروف رائعة وتجارب لا يمكنني أن أخوض فيها بتفصيل، ولكني أقول إن ذلك العالم كان يمثل بديلًا كاملًا أجمل بكثير وأعمق مما كان يجري في المشهد الثقافي العربي. لذلك لم أفتقد النشر أو المشاركة في ذلمك المشهد كثيرًا. أفضل أن أفكر بالجولات والرحلات اللانهائية واكتشاف الصور في القرى الأمريكية الصغيرة والصباحات على حدود المكسيك والانتقال من مكان الى آخر، من شاطئ المحيط الهادئ إلى صحراء نيفادا إلى الهنود الحمر في نيومكسيكو. اللقاءات بنساء بعضهن تركن أثارًا لا يمحوها الزمن.

- **تلك النساء، يصبحن ومضات في كل قصائدك تقريبًا؟**

قصائد كثيرة لي عن الحب، بل إن شعري نادرًا ما

يخلو من إشارة إلى الحب، فجوهر عملي في النهاية كما أتمنى هو سبك تلك العاطفة التي تربط الأشياء بحبل مضيء، أي ما يسمى بالحب. الوجد النهائي هو الشعر والشعر لا بد له أن يمر بالحب، انها بوتقة السيمياء وعلى الشاعر أن يرضى بالانصهار، المرأة هي الموصل وأحيانًا قد تكون حاملة بذرة القداسة أو اللعنة وهذان وجهاها، والمرأة الجديرة باسمها لا بد وأن تحمل هذين الوجهين.

• رغم العزلة، لا بد للشاعر من أن يلتقي ضفته الأخرى، القراء، الجمهور. ويحدث هذا في عملية النشر. أين بحثت عن ضفتك لأول مرة وبعدها كيف تعاملت مع موضوع النشر والناشرين؟

- نشرت مبكرًا جدًا في صحف عراقية ولكن محاولاتي الأولى في النشر كانت في مجلة شعر ١٩٦١ عندما بعثت إلى يوسف الخال بعدد كبير من القصائد نشرت كلها وهكذا بدأت اتصالي بعالم النشر الواسع. قصصي أيضًا كانت تظهر في الآداب وشعري في مجلة شعر وصحف ومجلات أخرى. عمومًا بيروت كانت هي المكان الذي أعطاني شعورًا بمستوى معين لم تكن الصحف العراقية وقتها تكرس للشعر الحديث، أي الشعر الحديث حقًا. نشرت قصصًا كثيرة ولكني سرعان ما اكتشفت أن الشعر يطالب بتكريس يكاد يكون مطلقًا. النشر صعب بالنسبة لي الآن اتصالي قليل بأوساط النشر وهذا من اختياري فأنا لست متلهفًا على النشر، ما

يهمني هو انضاج الهبة الشعرية وبي فضول شديد لأعرف أين يقود كل هذا. أنا أتبع الشعر وأشجعه على أن يأمرني بالمتابعة.

• أنت تعرف كيف تتبع الشعر فهل تعرف كيف يتكون جمهور الشعر خاصة اليوم؟

- يبدو أن قليلًا من الناس له وعي حتى بوجود الشعر، وهذا غير غريب. الشعر دائمًا يحتاج إلى جمهور قليل والشهرة مجرد صفقة، بعضهم يعرف كيف يعقدها والبعض الآخر لا يبالي بها، مسألة الجمهور كانت وما زالت وستبقى مسألة اختيار. على الشاعر أن يختار في رأيي جمهوره وبعد ذلك إذا حدث أن كان له جمهور متزايد أو متناقض فهذا لا ينبغي أن يغير مسيرته في قليل أو كثير. هل يقرأ الناس الشعر؟ وماذا يعطيهم؟ واذا كانوا يقرأون الشعر فأي شعر يقرأون؟ لا أعتقد أن هناك جمهور يعي حقًا مستويات الشعر المكتوب، المستويات مختلطة والشعراء مختلفون ولكن من المهم ألا يكون صراع الشاعر مع الجمهور وإنما مع نفسه ومع شعره.

• أي شعر تحب أن تقرأ؟

- أحب الشعر الذي يتوجه نحو الحكمة. نعم. الحكمة. إذ لا يبقى غيرها في النهاية. والحكمة بهذا المعنى هي الصوت النهائي الذي يشد الشاعر نحو مصيره الحقيقي. هناك شعراء يفهمون مصيرهم ويتوجهون نحوه وهناك شعراء آخرون يعصبون عيونهم لئلا يروا ذلك المصير،

حتى إذا واجههم في واضحة النهار. الشعراء العظام الذين يفعلون هذا هم من استهدي بهم. سيزار فاييخو، يوجينو مونتالي، أودن، ازرا باوند... وفي الشعر العربي الكلاسيكي أبو تمام. ابن الرومي. المتنبي.

• **هل تقدر على وقفة نقدية لتجربتك الشعرية. الآن؟**

- في البداية، كان شعري نوعًا من الانفجار التعبيري وكنت متلهفًا لكبس التجربة الحياتية في بوتقة اللغة بحيث أجعل الصفحة بذاتها ساحة للقتال مع العالم. حاولت في البداية أن أجعل اللغة العربية تجن بأن أحملها بما لا تطيق على حمله، لذلك فالقصيدة تعصف وتنفجر وتمزق جيوبها السرية، ولكن هذا لا يمكن أن يستمر ذلك ان الديمومة الشعرية تطالب بالاسترخاء والتصفية، لذلك تجيء رحلة من المهم فيها أن يقف الشاعر على مبعدة من قصيدته وينظر إليها بعينين باردتين أكثر، هنا يأتي التوسع في مجال آخر والتعامل مع الشعر بمنطق الحياة أكثر من منطق اللغة والتقنيات الشعرية ومن ثمة تأتي مرحلة الابتعاد عن الثقافة في الشعر لازاحة هم التركيب الذهني وإتاحة الفرصة للفيوض الإنسانية الأخرى كي تحتل القصيدة. وفي كتاباتي الأخيرة أحاول أن أضرب أهدافًا أبعد. أي أن أمضي في الزمان مستقبلًا وماضيًا بحيث اكتشفه وأتغلب عليه. الصراع النهائي هو مع الزمن ففي النهاية يقف الموت وعلينا أن نمازح هذا الشبح قبل أن يصل

إلينا.

حوار: هاديا سعيد،

مجلة الشرق الأوسط، ١٤ ديسمبر ١٩٩٣.

الشاعر هو التائه الأكبر

«جميع النقاط التي يلمسها شاعر بأحشائه قبل أن يلمسها بقدميه وتؤلّف في النهاية مساره الحياتي والشعري، تصل به إلى نوع من الجدار الشفّاف الذي هو وجه الحقيقة النهائية. لذلك يبدأ بالأسئلة وينتهي باحتقار الأجوبة. فكل جواب يمكن أن يُترجم إلى خطوة. والشاعر يفضل أن يخطو في هذا العالم على أن يقتنع بكسرة خبز لتسمّى جوابًا.

... والشاعر يتداول أيضًا بحقيقة الموت لا لكي يفسره ولا لكي ينجو منه وإنما لكي يحيله كنهر صغير يصبّ في نهر الحياة الأكبر. ولذلك فالشاعر يموت كل يوم ويموت في كل قصيدة حقيقية. الشاعر يحبّ الأطفال والبذور والأشياء التي تبدأ. ولذلك فهو دائمًا في حالة دفاع...».

بهذه الكلمات استهلّت «الدولية» حوارها مع الشاعر العراقي سركون بولص في باريس بمناسبة صدور مجموعته الشعرية الثالثة «الأول والتالي» ضمن سلسلة المطبوعات العراقية عن دار منشورات «الجمل» التي يديرها الشاعر خالد المعالي في كولونيا بألمانيا.

* * *

• منذ «الوصول إلى مدينة أين» و«الحياة قرب الاكروبول» مجموعة جديدة «الأول والتالي». ما يجمع وما يميّز هذه الأعمال الثلاثة؟

- «الوصول إلى مدينة أين» هو الكتاب الأول الذي

نشرته لكنه كان تتمة لقصائد ولتجارب شعرية نشرت بعضها من قبل وبعضها الآخر بقي غير منشور. فيه حاولت أن أبدأ بفتح طرق جديدة ومسارات كنت قد اجتزتها سابقًا ولكن لم يتح لها أن تخرج بهذه الكثافة. وينصبّ هذا الكتاب في مسار الكتاب الثاني الذي هو تفتيح وفرز لهذه الكثافات بالذات. وفي الكتاب الجديد «اليوم والتالي» الذي هو أكبر بكثير حجمًا واتساعًا من الأول والثاني، يمكن أن أعتبر أن القصيدة فيه أصبحت مستقلة حتى عن نفسها كأسلوب أو كمسار شخصي. لم يعد هناك تمييز بين الشعر واللاشعر. أصبح كل شيء شعرًا أو لا شعرًا.

هذه الكتب الثلاثة يمكن أن تكوّن مسيرتي حتى الآن. وهناك كتاب رابع لم يظهر بعد وهو يحمل عنوان «حلم الحمّال على جسر القلعة». واعتبر هذه المجموعة نوعًا من الرباعية، نوعًا من الكتاب الكامل. فالحمّال الذي تجدينه في القصيدة الأخيرة من كتابي الرابع هو الذي سيخرج من تجربة الحب، حب العالم وحب المرأة والأشياء، بشيء واحد هو حلم الغبار الذي يتصاعد من كتفيه عندما تُطبطبُ عليهما المرأة التي يُحبّها.

• **أيهما أنت؟ بوهيمي يكتب كالشعراء أم شاعر يقرّب دومًا الأشياء من مفهوم البوهيمية الجميلة؟**

- جوهر البوهيمية أي التشرّد الروحي هو في قلب الشاعر. والشاعر كما يعرّفه «بريشت» هو الشاعر الذي يرفض أي نظام ويقف دائمًا خلف الأسوار. لأنه إذا كان

ضمن المدينة المسوّرة فهو سيلتزم عفويًا بنظام تلك الحياة المزوّرة.

لذلك شرط واحد أن يكون الشاعر دومًا خلف الأسوار بحيث يكون مخوّلًا دائمًا أن يصيح أو يصرخ أو يتشرد، أي أن يطلع من النظام السائد، وبذلك يكون حرًا. البوهيمية نوع من إنجاز مهمة الشاعر في هذا العالم، بأن يلمس، دائمًا، المحطات التي يريد، في أن يقف حيث يريد وأن يتحرك حيث يقف الآخرون.

• في شعرك تبرز المدن ومتاعبها ومشاغلها في شكل واضح المعالم. بماذا يختلف أدب المدائن برأيك عن أدب «العرزال» من حيث العناصر المكوّنة للقصيدة شكلًا ومضمونًا؟

- نجدُ شاعرًا يتيه دائمًا في المدن، على الأقل الشاعر الحقيقي. أما الشاعر الذي يجلس في مكتب، في غرفة، في قرية، في عرزال ويكتب شعرًا فهو حقيقة شاعر ولكنه شاعر ضمن القوانين التي تنطبق على الغرفة أو المكتب أو العرزال.

الشاعر الذي يفهم هذا الموضوع ويأخذ الشعر في يديه كالشعلة يمكن أن تحرقه أو تحرق الآخرين. هذا هو الشاعر الذي أريد أن أتحدث عنه. شاعر يتيه في المدن يتيه في العالم لأنه هو نفسه مدينة. وكما ورد في «قصيدة النهر»، النهر هو نهر الزمان ونحن نسبح فيه. ولكن أكثر البشر لا يعرفون أننا نسبح ولا يعرفون أنهم جارون في نهر.

الوعي الحاد بالزمن يجعل الشاعر دائمًا يتذكر الموت. فنحن مخلوقات مؤقتة وموتنا الذي هو محطة في المستقبل يعرف الشاعر أنه سائر إليها ولذلك يحاول أن يصف القطار الذي سيوصله إلى هناك أي إلى الموت... قد يكون أنني بوهيمي يعتقد نفسه شاعرًا. وقد يكون أنني شاعر يريد أن يكون بوهيميًا... وكل شاعر لم يعرف البوهيمية بهذا المعنى يستحق مرثية.

• **في إطار المدن دائمًا، إلى أية مدينة وصلت؟ وعن أية مدينة تبحث؟**

- المدن أشراك. أشراك غامضة وسحرية. تجذب إليها الشاعر دائمًا. حين أقول «الشاعر» أعني به الإنسان الفنان الذي فيه نوع من البذرة الإبداعية التي لا تجعله يستريح. لذلك فالمدن أشراك.

مدينة أين هي المدينة التي لا نكفّ عن الوصول إليها. فنحن دائمًا في نقطة ليس لها مركز في الجغرافيا. رغم اننا نعتقد أن لنا عنوانًا وبيتًا في مدينة معينة في بلد معيّن.

إذا رأينا من هذا المنظور الشعري الخالص - وهذا هو المنظور الوحيد الذي يملكه الفنان - رأينا اننا نسبح في عالم ليست فيه عناوين. وحين نجلس لنكتب قصيدة ينبغي أن نكون واعين لهذه الحقيقة الأصلية. من مدينة أين إلى مدن أخرى، جميعها انعكاسات مرآتية لحقيقة واحدة وهي أننا دائمًا نبحث. حتى في الموت نبحث. الحياة بالنسبة للشاعر هي مجرد فترة قصيرة من فرط

كثافتها تجبره أن يحدّق إليها حتى القاع. ودائمًا يجد هناك مدينة. حين يسافر وحين يلتقي بالمدن، فكأنه يبحث عن شتات تلك الأسطورة التي يريدها أن تكون كاملة. احيانًا يجدها في أزقة معينة في باريس أو يجدها في عينين تحدقان إليه في سان فرانسيسكو أو نيويورك أو في أثينا أو في فاس أو في مكناس. في مدن أحيانًا غير حقيقية، مدن يخترعها الشاعر ويعيش فيها. المدن إذًا هي تجسيدات للزمن في هذه التراكمات التي حدثت تاريخيًا. لكن كل مدينة تتضمن مدنًا أخرى تحتها مطمورة وعلى الشاعر أن ينبش بحثًا عنها.

المدينة كالمرأة شرك لأنها تعِدُ دائمًا وعودًا قد لا تفي بها. والوفاء بالوعد ليس شرطًا من شروط اللقاء.

«جلست طوال النهار

أحلم بهذا اللغز: بلادي

عندما وجدت فلسًا في جيب سترة قديمة».

•ما الذي يميّز أدب الخارج، أي كما يسمّونه اليوم أدب المنفى، عن أدب الداخل، أي داخل الأسوار كما تقول. فلس في سترة قديمة قد لا يعني شيئًا بالنسبة إلى شاعر يعيش داخل المدينة.

- هناك أدب وهناك معتقدات شائعة عن المنفى. هناك فنانون يستغلُّون المنفى كمادة خام للكتابة أو للإبداع لأنهم من قبل ولدوا منفيين. ولكن حين يجد الشاعر نفسه في منفى حقيقي، وبينه وبين أرضه أسوار شاهقة، ويطيل إقامته في هذا المنفى، يصل إلى حقائق

معيّنة، منها أن المنفى قد يكون في أي مكان.

إن الإنسان هو نفسه منفى. لذلك تفكيري بالمنفى هو موسّع قليلًا أي لا أؤمن بأن هناك منفى. وإنما أؤمن بأن الكون نفسه نوع من السجن. وفعل الإبداع نفسه هو الفعل الوحيد الذي يمكن أن يمزّق هذا الغشاء ويجعل هذه الحدود تنهار إذا كان شاعرًا صادقًا. ولكن مع ذلك هناك منفى. هذه حقيقة لا يمكن الهروب منها وليست هناك طريقة في التعامل معها سوى بأن يصهرها الشاعر في قصيدة ويحاول ان يخرج من منفاه. شخصيًا، أحاول دائمًا أن أنبذَ لهجة المنفيّ وأفرح بالعالم حتى في المنفى لأن المنفى نفسه في النهاية قد يكون بلادي الحقيقية.

• في بعض شعرك نظرية أحاديّة متطرفة تخضع الكون لرقابة الإنسان وحرّيته في بناء الأشياء وهدمها فوق ما تقتضيه الحاجة الإنسانية: «ما تبنيه اليوم قد ترقص في خرائبه غدًا». مأخذك كشاعر على العالم والبطولات والمؤرخين؟

- طموحي دائمًا وأبدًا هو أن أجعل القارئ يمسح شريط وعيه السابق كما قد يُمسح شريط في مسجلة، ويبدأ من البياض. ولذلك أطمح طموحًا خرافيًا أن يقرأني قارئ واحد بهذه الطريقة. أن يفتح ذلك المجال الخصب الذي أحلم به، أن يتلقى القصيدة كأنه يقرأ أول قصيدة في حياته. ولكن هذا طموح شديد الطمع وغير واقعي. لذلك أحاول أن أقول لهذا القارئ الفريد النادر

الوجود كوحيد القرن إن هذا العالم قد ينزاح من تحت قدميه في أية لحظة كالسجّادة، ويتركه عاريًا ووحيدًا مع الحقائق الكبرى. وهي الحقائق التي نفعل كل شيء ونبني مجتمعات ومدنًا لنتهرّب منها. إذا لم يكن الشعر هو العدسة الرائية التي ستجعله يلمح جانبًا من هذه الحقيقة فلا أعتقد أن هناك فنًا آخر يمكنه أن يفعل ذلك. لذلك أعطي القصيدة أحيانًا وليس في كل الأوقات بُعدها الكامل أي أجعلها تنحرني... ما تبنيه اليوم قد ترقص على خرائبه غدًا... فعلًا.

• **لماذا بحريّ وليليّ دائمًا شعرك؟**

- في أواخر الليل عندما تكون صمامات الوعي مغلقة وليست هناك «حنفيّة» واحدة تقطر بالضجيج، أنا أعيش قرب البحر، قرب المحيط الهادئ وأسمع الأمواج بسهولة إذا تركت النافذة مفتوحة. الليل والبحر. البحر هو الليل. والليل نوع من الرسول البحريّ. هناك تنفتح الأذن على أصوات خفية لا يمكن أن تُسمع في النهار.

جميع القصائد في العالم هي رحلات ليلية. هناك تعابير مثل رحلة البحث أو المسعى، أو رحلة النبي يونس في بطن الحوت، أو رحيل السندباد... وجميع الأبطال الليليين الآخرين الذين يبحثون دائمًا ولا يكفّون عن البحث.

النهار دائمًا هو الوجه الآخر لليل. أسطورة الكون كلها تقع بين هذين الجدارين. وكما نعرف، فإن الجدار الحقيقي النهائي هو الجدار الذي هو ظلام كامل. الشاعر

يخترق هذا الظلام لأنه حامل الشعلة، حامل شعلة قصيرة الأمد لكنها يمكن أن تضيء نفقًا في رأس القارئ النادر الوجود.

• **«تمشي فتوقفك الريح من الوراء، باردة، كأنفاس مقبرة». ألمْ تلحق بك السعادة يومًا؟**

- هذا قد يبدو صحيحًا. ولكن ما العمل؟ المقبرة في قصيدة «المحطة» يمكن أن تعتبر قصيدة منفى حقيقية.

أن نواجه الموت لا يعني أننا مع الموت. وإنما يعني أننا في دفاعنا عن السعادة وعن حقنا في أن نلمح وجه هذه الخرافة ينبغي أن نواجه ما يقتلها. ينبغي أن نقتل ما يمنع عنا تلك الرؤية. أي أن نسعد وأن نكون فرحين. الشاعر دائمًا مع الفرح لكنه سعيد بقوانين أخرى، لا يعترف بها الفرح العادي. ولذلك من يقول إن الفرح هو أن نضحك ومن يقول إننا عندما نبكي لسنا فرحين.

حوار: إيفانا مرشليان،

مجلة الدولية، ٢٠ كانون الثاني ١٩٩٢.

بغداد مركز أحلامي

في العدد ٢٩ (٢٠٠٦) من مجلة Parnassos الأمريكية الخاصة بالشعر تحدث الكاتب ريان الشواف مع الشاعر العراقي سركون بولص في حوار مطول حول حياته وشعره، والشعر عامة. ونشرت مجلة «اللحظة الشعرية» أجزاء منه. في العدد ١٤ لسنة ٢٠٠٩ لمناسبة ذكرى رحيل الشاعر.

***

أصبحت بغداد مركز أحلامي الواسعة بعد ثورة تموز ١٩٥٨. فقد أُبيدت العائلة المالكة، الدمية البريطانية، وأُممت شركات النفط، وطُرد الإنكليز من البلاد. كان العراق في حالة اضطراب تامة، والشعراء يؤلفون قصائدهم بعجلة من أمرهم.

في هذا الوقت بالذات اكتشفت الشعر. كنت في الرابعة عشرة من العمر وقد بدأت قراءة الكتب. الثورة الحقيقية كانت قد حدثت في رأسي. صرت أكتب بحمية، وأرسل مقالات وقصائد الى جريدة البلاد، أبرز الصحف اليومية، وجريدة النصر. ولك أن تتخيل كم كنت في حالة اهتياج، إذ أني هاجرت إلى بغداد تاركًا بيت والدي، ولذت ببيت شقيقتي الكبيرة وزوجها في بغداد، وصرت أتعرف على كتابها الذين هاجروا مثلي إليها، ملتهمين كل شيء نفتقده في مدننا الضيقة الأفق.

كانت بغداد مدينة أحلام رائعة، حيث تزدحم ضفافها بالمقاهي التي يؤمها الناس للشرب والاحتفاء بالحياة.

لعلها كانت المرحلة اليتيمة في التاريخ العراقي التي لا تتمتع فيها السلطة بقوة تقود فيها زمام الثقافة والمثقفين. وبتصميم على التغيير في حقل الأدب، كنا نحن الكتاب على معرفة تامة بفرصتنا هذه. حررت شخصيًا عددًا من الصفحات الثقافية، وبثثت فيها الكثير من أفكاري حول الحرية والفوضى، مُستقاة بصورة رئيسية من أفكار سارتر، كامو، هنري ميلر. الوجودية والاشتراكية كانتا الموضة الطاغية، لا في العراق وحده، بل في العالم العربي أجمع.

كان الكاتب والقصصي نزار عباس دليلي في المدينة. كان من أذكى الذين التقيتهم. كان يعرف كل كتاب الجيل السابق. وقدمني لهم. ولك أن تتخيل ما الذي كان يعني لي، في عمري ذاك، أن أكون مع شعراء وكتاب كانت كلماتهم بالنسبة لي أكثر قداسة من الكتب المقدسة ذاتها. الكاتب الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا الذي كان ينشر كل كتاباتي التي أرسلها له من كركوك، في مجلة كان يحررها بعنوان «العاملون في النفط»، كان معلمي الأول. كنت كثيرًا ما، أزوره في مكتبه، خاصة في الأيام التي أذهب لاستلام بضعة دنانير مكافأة قصيدة أو قصة، أو ترجمة عن ساورويان، جيسي ستيورت، شتاينبيك، أو بيراندلو. كنت عادة ما أستلم بين ثلاثة إلى خمسة دنانير، كافية آنذاك لإطعام أربعة أو خمسة شعراء جائعين، بعد ليلة خمر في واحدة من الخمارات المفضلة على النهر.

• ما الذي كانت بغداد تعني لك بعد سفرك عنها؟

- رجعت إلى بغداد عام ١٩٨٥، حين كانت الحرب العراقية الإيرانية في ذروتها، بقيت شهرًا فقط، كانت كافية لأن أرى كم غطت عتمة الحرب كل شبر من البلد. أخي الكبير كان قد أُرسل إلى الجبهة، وهو في الخمسين من العمر، وجُنّد ولداه أيضًا، وكذلك ابن أختي. في كركوك تستطيع أن ترى عددًا من السيارات قادمة من الجبهة، بأكفان مكدسة على سطوحها، مشدودة بالحبال. ضمنت كل هذا في قصائدي على امتداد السنوات اللاحقة. سيرة ذاتية نُشرت في ألمانيا تحت عنوان «أساطير وغبار»، كتبتها بالاشتراك مع كاتبة من البوسنة تُدعى سافيتا أوبهودياس، كانت برمتها عن الحرب. الكاتبة، وكانت مسلمة، هربت مع ابنتيها إلى المنفى.

• في عام ١٩٦٧ هاجرتَ إلى بيروت. أحب أن أعرف انطباعك عن بيروت قبل الحرب الأهلية، يوم كانت بيروت تُدعى باريس الشرق الأوسط.

- كانت بيروت مكةً حقيقية لكل شاعر. حدثني جبرا، الذي كان يقضي الصيف فيها، قصصًا كثيرة عن الكتاب هناك، الأمر الذي ألهب مخيلتي وحمسني للسفر. في صيف سنة ١٩٦٧، قبل حرب الأيام الستة بقليل أخبرني جبرا بأن يوسف الخال، الذي نشر لي قصائد كثيرة في مجلة «شعر»، موجود في بغداد ويرغب برؤيتي. «مكانك الحقيقي في بيروت» قال لي حين التقيته،

«أنت واحد منا».

كان تشجيع يوسف الخال هو الحافز المحفز الذي احتاجه. أخذت طريق الصحراء دون جواز سفر، مع قليل من المال. حمّلني جبرا مخطوطة ترجمته لمسرحية هاملت إلى يوسف لنشرها ضمن منشورات النهار التي كان يشرف عليها.

كانت بيروت تستحق عناء المغامرة. كانت متوسطية الروح أكثر منها عربية. فيها أدركت معنى أن أكون حرًا: في أن تقول، وتنشر ما تؤمن به. ترجمتُ هناك غينزبيرغ، سنايدر، ماكليور، فيرلينغيتي وآخرين لمجلة شعر، وكتبت عنهم بأسلوب متغطرس، وبإطناب، واصفًا مشاهد الساحل الشمالي في سان فرانسيسكو بالرغم من أنني لم أكن هناك! لقد وجدت المعلومات المطلوبة في مصادر مثل «الشعر الأمريكي الجديد» لدونالد آلِيَن و مجلة أفرغرين. المصادر متوفرة في الجامعة الأمريكية.

ولكن زمني في الإقامة البيروتية كان قصيرًا. أحد السفلة الغيورين كان قد أخبر الشرطة اللبنانية بأني دخلت البلد دون تأشيرة. دبرت ملاذًا أختبئ فيه إلى حين، أنام على صخور الروشة الساحلية. ولكن الشرطة ألقت عليَّ القبض بيسر وألقتني في السجن. لقد خُيرتُ بين أن أُعاد إلى العراق أو أذهب الى أرض أخرى. اخترت الثانية بطبيعة الحال. ولقد حدث أني خرجت في الوقت المناسب، فالحرب الأهلية اندلعت بعد غيابي

بوقت قصير.

• أعتقد أن اللبنانية- الأمريكية إيتيل عدنان هي التي ساعدتك بالانتقال من نيويورك إلى سان فرانسيسكو، حين جئت أمريكا من بيروت عام ١٩٦٩. ولكن لم اخترت سان فرانسيسكو؟

- أسهمت إيتيل عدنان في مجلة شعر بقصائد عدة، قصص، ومقالات كان يوسف الخال يوصلها لي لترجمتها. بين حين وآخر كانت ترسل خمسين دولارًا مكافأة للمترجم. وقد ساعدتني المكافأة كثيرًا. وفي أحد الأيام كنت وحدي في مكتب يوسف الخال حين دخلت امرأة صغيرة الحجم بحذاء أبيض خفيف، ورداء هندي مع مسبحة. كانت إيتيل، التي جاءت من سان رفائيل، في كالفورنيا، على عادتها في كل صيف... أصبحنا اصدقاء، فأعطتني عنوانها وأوصتني أن أتصل بها في اية مرة أزور فيها كاليفورنيا.

ذهبت أول الأمر إلى نيويورك، فاكتشفت من الوهلة الأولى بأني في مدينة كاسرة، لم أُهيأ لها. كنت قرأت جيمس، جون دوس باسوس، لوركا، ولكن أن تكون هناك حقيقة، وفي قلب مانهاتن، فأمر آخر تمامًا. بعد أسابيع من أكل الهوت دوك، والجلوس في الباركات المأهولة بالناس، وزيارة مكتبة نيويورك العامة، والتسكع مع الهيبيو، اتصلت بإيتيل عدنان فأرسلت لي تذكرة سفر إلى سان فرانسيسكو.

• من التقيت من كتابها المحليين؟

- التقيت معظم شعراء ال Beat الذين ترجمت لهم في «مجلة شعر»، ولكن كاتبين ينفردان بالأهمية: بوب كوفمان وألين غنسبيرغ. كوفمان أقسم أن يظل صامتًا بعد اغتيال كندي، ولذا لم نتحدث نادرًا إلا بالإشارة، كأن يريدني أن أضع ربع دولار في ماكينة الأسطوانات لسماع أغنيته المحببة. كنا اعتدنا التجوال الحر دون كلام، فقط حين تكون صديقته لين ويلدي معنا، فتدفعه إلى الهمهمة ببضع كلمات. كتب بوب شعرًا فياض المشاعر في الخمسينات والستينات، الذي أثر على معظم شعراء البيتز. كان المعجبون الفرنسيون يلقبونه برامبو الأسود.

أما بالنسبة لغنسبيرغ، فقد استطعت أن أرى فورًا هالة الثقة بالنفس تامة. ولم لا؟ فقد كان الشاعر الأكثر شهرة وتوهجًا في عصره. التقيته أول مرة في مكتبة «أضواء المدينة»، يعرج على حمالتين، بسبب كسر في الساق، وبصحبة امرأة فيتنامية شابة. أخبرته بأني ترجمت له بضع قصائد إلى العربية. سألني فورًا عنهن. قلت له: «أمريكا»، «السوق المركزي في كاليفورنيا»، «حامض المهماز». ثم سألني إذا ما كنت أعرف قصيدته «عواء»، فأخبرته بأني أعرف جزءًا منها فقط. ذهب يعرج إلى رف مكرس لكتب البيتز وجاء بنسخة من «عواء وقصائد أخرى»، نُشرت من قبل «أضواء المدينة»

لقد استغرقت مني ترجمتها سنة كاملة. إذ كانت ثمة

قصيدة متعذرة على العربية فهذه القصيدة. فقط «أغنية نفسي» لويتمان، التي ترجمتها هي الأخرى، تماثلها في الصعوبة. كان عليَّ أن أنتظر حتى سنة ١٩٨٣، لأكملها في مرحلة إقامتي في أثينا، حيث كان لي الوقت الكافي للتأمل. بالتأكيد ما كان لأحد ترجمة «عواء» دون أن يكون قد عاش في سان فرانسيسكو، وعرف الساحل الشمالي ومقاهيه، وكذلك تاريخ حركة البيتز من دينفير حتى طنجة. وما زلت أبحث عن بدائل عربية للغة غنسبيرغ المجنونة.

وجدت أخيرًا ناشرًا لها في «الكرمل» التي كان يصدرها الشاعر الفلسطيني محمود درويش. حين رأى غنسبيرغ الترجمة المنشورة امتلأ نشوة. بعد فترة اتصل بي ليخبرني مقترحه في أن نقرأ سوية قصيدة «عواء»، هو للنص الأصلي، وأنا للترجمة العربية عند حائط المبكى في مدينة القدس. قلت له: نعم، ولكن هل تعرف بأنك، كشاعر معروف عالميًا، سوف تفلت حرًا، في حين سأعلق أنا ربما على أقرب شجرة نخيل!

• في كل حواراتك وذكرياتك حول الحياة في العراق، خاصة في أيام الشباب الأولى، تذكر صديقك جان دمو، الذي كان يلتهم الشعر مثلك ولديه الطموح ذاته. ما الذي صار إليه؟

- جان دمو شاعر آشوري مات في استراليا لبضع سنوات مضت. التقيته في كركوك في مرحلة الدراسة الإعدادية، وأعرته كتاب مقالات لسلامة موسى، الكاتب

القبطي المصري الكبير الذي كان من أوائل الذين وقفوا في وجه التيار السلفي. هذه الإعارة، وكان جان لم يألف الكتب بعد، كفيلة بإصابته بعدى القراءة. كنا نهمين، وشهيتنا للقراءة تزداد مع كل صفحة. بعد ثورة ١٩٥٨ هرب معظم البريطانيين، الذي كانوا يديرون شركات النفط، وخلف الكثير منهم مكتبات غنية وراءه. ولقد بيعت الكتب على الأرصفة بسعر زهيد. اشترينا بقدر مستطاعنا، على أن جان اكتشف طريقة أيسر، وبدون تكلفة: هي أن يسرق الكتب. لبس جان معطف أبيه الضخم، وفيما أنا ألهي صاحب المكتبة بالأسئلة، أو أجعله يرتقي السلم الى الأرفف العالية، كان جان يعبئ جيوب المعطف بكتب Penguin، Signet، Bantam. حين جئنا بغداد كنا نُرهق كل حشد من الكتاب متواضعي الجودة بما نملك من أسماء كتاب من أمثال إسحاق بابل، بافيس، فيتوريني، ميوسيل، ألغرين وسول بيللو، الذي لم يكتشفهم العالم العربي بعد، حتى اليوم طبعًا. ما كنا قد قرأنا كل هذه الأسماء الكبيرة، ولكن إلماحة عن كل واحد منهم كانت تكفي.

لسوء الحظ جُند جان إجباريًا في الجيش. وكانت بداية تدهوره، لأنه كان أسوأ جندي يمكن أن تتخيله. حيث ألتقيه، كان في حالة تخفي عن دورية الانضباط العسكري. في آخر مرة رأيته فيها، في عمان سنة ١٩٩٨، كان كحوليًا لحد أن الشرطة الأردنية، التي كانت تأخذه كل ليلة للتوقيف، صارت تتخلص منه بوضعه في فندقه

الرخيص. ولذا كانت قصائده تكاد تكون دادائية وعدمية.

• من هم الأبرز في الشعر العراقي المعاصر؟ ومن هم، في رأيك، الذين بولغ في إعلاء شأنهم، والذين أُهملوا عن عمد؟

- بعد أكثر من نصف قرن، تغيرت المواقف بشأن حفنة ممن نسميهم الرواد بشكل متطرف لأنها كتبت بشكل مغاير عن البقية. بعضهم، مثل السياب، بقي متألقًا، في حين لم يبق آخرون، مثل نازك والحيدري.

في نهاية الأربعينيات، أصبح السياب من أوائل الشعراء العرب الذين حطموا القاعدة الصلبة في التزام البحر والتقفية التي اعتمدها الشعر العربي الكلاسيكي. كل الذي عمله هو محاكاة نظام التقفية في السونيت لدى الشاعر الإنكليزي، من ناحية شكلية، ولكن التأثير الأقوى فيه جاء من الشاعرة أديث سِتويل، بسبب رموزها المسيحية بشكل أساس. إن صلب المسيح أعطاه الصور التي يحتاجها لبناء رؤية التضحية، الملائمة للتوجه اليساري في رؤية العالم آنذاك. ومع أنه هوجم من قبل النقاد العرب، وخاصة إحسان عباس، لاستخدامه الصور المسيحية، بدا تخلصه من العرف الشعري الكلاسيكي ثوريًا، وعلى الأثر أصبح السياب إسمًا رياديًا للشكل الجديد، الذي أُطلق عليه خطأً بالشعر الحر.

الرائد الآخر كان نازك الملائكة، التي تعتبر الشاعر

كيتس نموذجها الأعلى. كانت تتعبّد الرومانتيكيين الإنكليز، ولقد ترجمت بعض قصائدهم مستخدمة الوزن والقافية. ولكنها لم تغامر فيما وراء الرومانتيكيين. إلا أنها تنكرت، فيما بعد، للشعر الجديد وعادت الى الشكل التقليدي.

الشاعر عبد الوهاب البياتي، متأثرًا ببعض الشعراء الإنكليز مثل أودن وسبينسر، وآخرين مثل أراغون وأيلوار وناظم حكمت، دفع الشعر الجديد خطوة إلى الأمام، موظفًا قاموسًا شعريًا أكثر واقعية وبساطة، وشكلًا مرسلًا على السجية، وغنائية مكثفة. كان أصغر سنًا من السياب، وأصبح منافسه الأشدّ. كان البياتي معلمي في المدرسة الابتدائية، وفي كل لقاء لنا كان يقدمني للآخرين باعتزاز، باعتباري تلميذه الأذكى، الأمر الذي كان يحرجني على الدوام. أخر مرة التقيته كان في مدريد، حين كان ملحقًا ثقافيًا عام ١٩٨٨. كان يشعر بالوحدة حد التشبث بي، مصرًا بأن نتعشى سوية في مطعم أرمني يعمل كبابًا سماويًا.

بلند الحيدري بدأ حياته الشعرية في كتابة قصائد كلاسيكية متأثرًا بالشاعر اللبناني ألياس أبو شبكة، المعروف بقصائده البودليرية «أفاعي الفردوس». في الخمسينيات قدم شكلًا شعريًا غير مألوف أطلق عليه النقاد اسم الشكل «الهرمي». كان كرديًا، ولكن هذا الانتماء العرقي لم يؤثر في شعره، بالرغم من أنه كان يشير إلى ذلك أحيانًا.

... بالرغم من أن البريكان كان من مجايلي السياب، ولكنه لم ينشر كتابًا أبدًا. ولكن حين ظهرت مجموعته الشعرية بعد وفاته لاقت استحسانًا جماعيًا. فهنا شاعر قد أُهمل بشكل تام، رغم أنه قدم نوعًا شعريًا جديدًا، فلسفيًا مجردًا من كل زخرف لغوي ابتلي به معاصروه. مازال البريكان، ربما، أكثر الرياديين تعرضًا للغفلة.

....

• في بغداد كنتم تُدعون بجماعة كركوك. من هم البقية من المجموعة؟

- في البداية لم يكن شيء يُلقب بذلك. حين التقيت جان دمو أخبرني بأن هناك في منطقة آشورية أخرى شخصًا رائعًا يمارس الكتابة، اسمه مؤيد الراوي، وهو يكتب شعرًا مختلفًا. كان مؤيد آشوريًا من جهة الأم، تركمانيًا من جهة الأب. وعبره التقينا بالبقية. جان هو الآخر كان من أم آشورية - يونانية، وأب آشوري. كنا مجموعة مختلفة، يجمعنا حب الأدب. كُتَّاب بغداد العرب هم الذين أطلقوا علينا لقب «جماعة كركوك» ربما ليميزونا عن البقية، كما أرى، ويفردونا باعتبارنا غير عرب.

العام الماضي، أرسل لي أحدهم مقالة من جريدة في كركوك يقترح فيها الكاتب أن يُقام لنا نصبٌ احتفاءً ب «جماعة كركوك». حينها ظهرت ترجمة إلى الكردية لقصيدتي «إعدام صقر» ومعها تخطيط لكردي يوجه رشاشة الى الفضاء. والحقيقة أن القصيدة كُتبت حول

فلاح سكير من نيفادا اصطاد صقرًا. في أحد مواقع الانترنيت وجدت اسمي موضوعا ضمن الأدب الكردي. يبدو أن أسماءنا صارت تُستثمر داخل المعترك الوحشي من أجل السلطة في كركوك.

....

• الحنين، وليد المنفى المحتوم، يكاد يكون عنصرًا ثابتًا في الشعر العربي المعاصر. ولكن شعرك غير متطرف في هذا، وكتاباتك بصورة عامة غير مشرّبة بهذا التوق لزمن ومكان مختلفين. هل يعني هذا نوعًا من التكيف مع محيطك الجديد، وتراجعًا تدريجيًا عن أهمية العراق في داخلك، أم هو نتيجة جهد من قبلك تؤكد فيه أن شعرك ليس أُحاديَّ البعد ومتسمًا بالتكرار؟

- أستطيع أن أقول باطمئنان أن معظم كتاباتي منذ تركت العراق كانت محاولة بالغة الجهد عبر مئات القصائد للتعامل فنيًا مع ما سميته الحنين. وكشاعر، أخشى أن أقع في أحبولة الإسراف العاطفي، على أني لم أتوقف لحظة عن التفكير بوطني أو التشوق لرؤيته. أمريكا بالنسبة لي هي مكان عيش، إقامة، وليست وطنًا، فأنت لا تستطيع أن تملك وطنًا مرتين. وفي نفس الوقت، ليس بمستطاعك أن تعود الى وطنك ثانية. اللغة العربية، وهي الحبل السري الذي يربطني بشعبي وبتاريخي، هي الوطن الحقيقي الوحيد الذي أملك. وهنا نقطة حاسمة أريد أن أثبتها: التقنية الشعرية التي

طورتها عبر السنوات، لكي أعالج هذا الموضوع الضخم الذي هو المنفى، هي ما حال بيني وبين السقوط في أحبولة الحنين. إذا لم تتحول العاطفة إلى فن، فالأولى أن أحتفظ بها لنفسي وحدي.

....

• بعد موت الجواهري، آخر الكلاسيكيين العظام، سيطر الشعر الحر على الساحة الشعرية العربية، حيث لم يعد من مجال لتحرك مغاير. هل تعتقد بأن عددًا من شعراء جيلك أو الجيل الريادي الذي سبقكم، ممن لعب دورًا كبيرًا في تحرير الشعر العربي من قيود اللغة الخانقة، يسعون عبثًا اليوم؟

- شعراء قلة يحسنون التعامل مع الشكل الشعري الجديد. هناك وباء من المنشورات الفارغة لشعراء يدفعون من جيوبهم لطباعتها ونشرها (خاصة من أبناء الخليج، القادرين على ذلك.). ولا تغرك الكثرة من القصائد العربية التي تترجم إلى الإنكليزية. إنها سوق مزدهرة قادرة على الدفع في حالة شديدة الاضطراب في الشرق الأوسط، خاصة في العراق - لاحظ كم من العناوين تتضمن اسم بغداد أو العراق هذه الأيام. إنها تبدو، لعين الغريب المتفرج، مشهدًا حيًا، ولكنها حية، في الواقع، من حيث الكم، لا النوعية. والمواقع الإلكترونية كارثة بحق الشعر، هذه الأيام. كل واحد له الحق في أن ينشر الكم الذي يريده. شعراء كثر لهم مواقع تبدو فيها صورهم أكبر حجمًا من نصوصهم.

أعتقد أن الشعر العربي يحتاج إلى عقد من الزمان على الأقل لكي يتآلف مع صدمة الحداثة، أو ما بعدها، قبل أن يعرف توجهه الحقيقي.

حوار: ريان الشواف،

اللحظة الشعرية، العدد ١٤ لسنة ٢٠٠٩.

الشاعر كائن بدائي لديه معرفة عميقة بالأشياء قضيت أكثر من أربعين سنة في كتابة الشعر، وملازمة هذا الهم الجميل

في أواخر الستينات من القرن الماضي غادر الشاعر سركون بولص العراق بلا جواز سفر تثقل كاهله حقيبة ملأى بالقصص والقصائد وبعض النماذج المترجمة. وبعد رحلة مضنية عبر الصحراء العراقية- السورية وصل سركون إلى دمشق بمحفظة نقود خاوية لا تؤمّن له هاجس الطعام لمدة عشرة أيام، لكنه كان يعوّل على الصبر والمطاولة والتطلع إلى الأفق المفتوح. ومن هناك استطاع أن يتسلل في غفلة من حراس الحدود إلى (العاصمة الذهبية) بيروت. وعندما ضاقت به السبل قرر أن يهاجر إلى أمريكا بمساعدة السفير الأمريكي والشاعر يوسف الخال وبعض الأصدقاء الحميمين. وكان له ما أراد، إذ استقر به المطاف في سان فرانسيسكو، المدينة التي أحبها، وكتب عنها قبل أن يراها. وهناك تعرف على أشهر الأدباء الأمريكيين الذين يمثلون جيل البيتنكس أمثال ألن غينسبرغ، كرواك، غريغوري كورسو، بوب كوفمن، لورنس فيرلينغيتي، غاري سنايدر وغيرهم. ويعد الشاعر سركون بولص من المترجمين العراقيين

المتمكنين من فن الترجمة، إذ رفد المكتبة العربية بالعديد من ترجماته الأمينة لإزرا باوند، أودن، ميرْون، شيللي، شكسبير، وليام كارلوس وليامز، سيلفيا بلاث، غينسبرغ، روبرت دنكان، جون آشبيري، آنا سكستون، روبرت بلاي، جون لوكان، فضلًا عن نيرودا، ريلكه، فاسكو بوبا وآخرين. أصدر سركون بولص عددًا من الدواوين الشعرية وهي (حامل الفانوس في ليل الذئاب) (إذا كنت نائمًا في مركب نوح) (الأول والتالي) (الوصول إلى مدينة أين) (الحياة قرب الأكروبول). كما صدرت له مختارات شعرية مترجمة بعنوان (رقائم لروح الكون) ومجموعة قصصية تحت عنوان (غرفة مهجورة) وباللغتين العربية والألمانية، فضلًا عن سيرة ذاتية بعنوان (شهود على الضفاف). وقبل أيام حلّ سركون بولص ضيفًا علينا في مدينة لاهاي الهولندية، وبعد أمسية أدبية حافلة بالقراءات الشعرية والحوارات المعمقة اتفقنا أنا والناقد إسماعيل زاير أن نستضيفه في مكان هادئ، وهو منزل إسماعيل زاير نفسه، حيث تهيمن على فضاء صالة الاستقبال مكتبته الضخمة العتيدة، وينفتح في مقدمة البيت غاليري إيكاروس الذي يضم جزءًا كبيرًا من لوحاته الفنية، وبعض لوحات الفنانين الأصدقاء. ولابد من الإشارة إلى كرم السيدة آنا فان آملروي، الكاتبة والصحفية الهولندية المعروفة، زوجة الفنان زاير وهي تغمرنا بكرمها المعروف ونحن

الذين لا نكف عن الكلام الذي لا يعرف النهايات. هكذا دار بيني وبين الشاعر سركون بولص حوار طويل جدًا هو في حقيقة الأمر مشروع كتاب كامل عن تجربة بولص الشعرية والحياتية، وقد نشرت حلقة واحدة منه في صحيفة (الزمان) وها أنا اليوم أخص موقع (الحوار المتمدن) بالجزء الثاني من الحوار الذي يسلط الضوء على آراء ومفاهيم أدبية تشغل بال الشاعر الآشوري الصديق سركون بولص. وفيما يلي نص الحوار.

* * *

• هل تعتقد أنك أول من عرّف بحركة البيتنكس الشعرية في سان فرانسيسكو؟ وهل لك أن تتحدث لنا عن سطوة وتأثير قصيدة (عواء) على شعراء جماعة كركوك وبالذات على الشاعر فاضل العزاوي؟

- عندما كنت في كركوك وصلت إلينا أخبار في الصحف والمجلات عن هذه الحركة، كما قرأنا بعض قصائد غينسبرغ والبيتنكس، ولكنها مجرد شذرات في صحيفة أو مجلة إلى أن أتيح لي عندما ذهبت إلى بغداد، واطلعت على قصائد غينسبرغ في المكتبة الأمريكية، ثم قرأت كرواك. ومن خلال القراءة حدثت بعض التأثيرات لأنهم كانوا الجماعة الطاغية في تلك الفترة (١٩٦٥-١٩٦٤) ولكننا لم نكن نعرف عنهم سوى هذه الشذرات أو القصائد المتفرقة المنشورة هنا وهناك. وحين وصلت إلى بيروت ذهبت مباشرة إلى المكتبة

الأمريكية فوجدت هناك كتب غينسبرغ وكرواك وآخرين أمحضهم حبًا كبيرًا، فقلت ليوسف الخال أريد أن أعمل ملفًا خاصًا عن حركة البيتنكس لمجلة (شعر). وافق الخال مباشرة، وأعطاني مدة شهرين لإنجاز هذا الملف وقد صدر هذا الملف وفيه قصائد لغينسبرغ ومنكور وسنايدر وأغلب الشعراء المهمين في هذه الحركة، بل أنني ترجمت بعض أغلفة اسطوانات عملوها في تلك الفترة. كان عددًا جميلًا ومفيدًا. أما عن تأثير قصيدة (عواء) فدعني أقل أولًا أنها قصيدة صعبة وعصية على الترجمة، وكان عليّ أن أنتظر سنوات طوالًا حتى أسبر أغوارها جيدًا. وهكذا ظلت القصيدة معلقة إلى أن وجدت نفسي في اليونان واشتغلت عليها مدة طويلة فهي كما تعرف قصيدة مليئة بأسماء الأماكن، ولا يمكن لك أن تفهم هذه الأشياء ما لم تذهب إلى سان فرانسيسكو بالتحديد فهي مكتوبة هناك، وهو يذكر أنواعًا من الخمور والمخدرات كالماريوانا والأشياء الأخرى التي كانت شائعة آنذاك ولن يعرفها أحد إلا إذا عاش هناك. القصيدة محتشدة بأسماء الشوارع والأحياء والأشخاص وغيرها. وعندما ذهبت إلى أمريكا وعشت هناك عرفت كيف أترجم قصيدة (عواء) وهي قصيدة مهمة جدًا، وربما يكون فاضل العزاوي قد قرأها في ذلك الوقت وتأثر بها. أنا هنا أتساءل منْ من العرب ترجم غينسبرغ؟ وجوابي هو لا أحد. ربما تأثر بعض

الشعراء من خلال السماع أو قراءة شذرات متفرقة له في الصحف والمجلات. إن قصيدة (عواء) تركت تأثيرًا ذهنيًا كبيرًا مذهلًا على قرائها. إن أي قارئ عندما يقرأ القصيدة أول مرة فإنها تصعقه بشكل لا يصدق من دون شك إذا كان يفهم الإنكليزية بشكل جيد. لهذا السبب كان عليّ أن أترجم قصائد هذا الشاعر المبدع، وفيما بعد تعرّفت عليه شخصيًا، وأصبحنا أصدقاء حميمين. توفي غينسبرغ قبل سنتين، ولكنه عاش حياة جيدة، إذ كان في الثمانينات من عمره، بينما مات كرواك في خمسيناته بسبب السكر والكحول والمخدرات. وقبل سنة مات غريغوري كورسو، وهو من أفضل شعراء هذه الحركة. أما سنايدر فما يزال حيًا، وقد أنهى قبل ثلاث سنوات قصيدة ملحمية اشتغل عليها أربعين سنة، ونال عليها جائزة (كوتزار). وفرلنغيتي أطولهم عمرًا ما يزال حيًا، وتراه أحيانًا يمشي في شارع كولومبس أمام مكتبته وهو في طريقه إلى مقهاه الإيطالي المفضل مع كلبين أفغانيين كبيرين. وقد أصبح غنيًا وبرجوازيًا من خلال مكتبته المسماة (أضواء المدينة) التي نشرت قصيدة (عواء)، هذه القصيدة التي أحدث نشرها دويًا كبيرًا في المشهد الثقافي الأمريكي. وما تزال (عواء) تصدر في طبعات متواصلة لا تنقطع، ذلك أن الجيل الجديد في أمريكا بدأ يقرأ هذه القصيدة، ويحاول أن يجد فيها، كما وجد الجيل الستيني رموزًا معينة تدفعه

إلى الإيمان بشيء ما. وهي قصيدة مهمة صدرت حتى الآن طبعتها الأربعون، أو ربما أكثر من ذلك. لذلك اغتنى فرلنغيتي من هذه القصيدة (الكتاب) الذي بيعت منه أكثر من مليوني نسخة، ولا أعتقد أن هناك كتابًا شعريًا في التاريخ باع هذه الكمية الكبيرة. غينسبرغ هو إنسان عظيم، وشاعر مبدع، وآخر مرة رأيته كانت في مدينة أوكلاند، عبر الخليج، وهي مدينة قريبة من سان فرانسيسكو. وقد اتصل بي ذات مرة، وقال لي أنه سوف يقوم بقراءة شعرية، وسيبعث المكافأة لأطفال فلسطين، وهو يهودي بالمناسبة. وقد اقترح عليّ ذات مرة أن نذهب إلى فلسطين، ونقرأ قصيدة (عواء) معًا، هو يقرأ النص الأصلي بالإنكليزية وأنا أقرأ الترجمة بالعربية أمام حائط المبكى أو أمام قبة الصخرة. فقلت له هذه فكرة شعرية عظيمة، لكنك سترجع سالمًا إلى أمريكا، وربما أعلّق أنا على غصن شجرة هناك. الرجل كان شاعرًا عظيمًا، وعندما وافته المنية كنت في أبو ظبي، ألقيت محاضرة عن حياته وتجربته الشعرية. إذًا أن جيل البيتنكس هو جيل عظيم، وأثر فينا أخلاقيًا من دون شك، وعلمنا أن نكون أحرارًا، وأن نجرب الكتابة بأساليب جديدة من دون خوف. وعندما كنت في سان فرانسيسكو دخلت في معمعة الحرية والثورة الجنسية وحتى المخدرات. ولم لا فعلى الشاعر أن يجرب كل هذه الأشياء. فاضل العزاوي جرّب هذه المسائل في

وقت مبكر، لم لا هنيئًا له.

• اعتبرتَ قصيدة (آلام بودلير وصلت) نقطة تحول في تجربتك الشعرية. هل لك أن تتحدث لنا عن معطيات هذه القصيدة من الناحية الفنية؟

- من الناحية الفنية كانت قصيدة (آلام بودلير وصلت) وثبة ثلاثية في تركيبها ومواجهتها للموضوع مباشرة منذ الكلمة الأولى ونزولًا إلى أعماق القصيدة. وكنت في حالة من الانخطاف السحري الذي يحدث بشكل نادرًا أحيانًا، وتكتب في تلك الحالة وكأنك هذا الشيء يُنزل عليك من الأعالي. ومن دون مبالغة أقول إن هناك قصائد كتبتها مرة واحدة، ونشرتها كما هي من دون أي حذف أو إضافة أو تعديل أو مراجعة، وهذه الحالة نادرًا ما تحدث. وأنت تعرف أنا من الشعراء الذين يشتغلون على القصيدة وعلى أمداء مختلفة من الزمن، لكنني أتذكر أن هذه القصيدة التي تسأل عنها الآن كتبتها في قرية اسمها (شطين)، وهي القرية التي كانت يسكن فيها الصديق وديع سعادة. وقد قضيت هناك عدة أيام في تلك القرية الجبلية المطلة على وادي مدهش. إنها بالضبط مثل عش يطل على الوادي. كان الهواء النقي يغمرني، ومن فرط التجلي وجدت نفسي في الليل أكتب قصيدتين، قصيدة (آلام بودلير) وقصيدة أخرى ضاعت مني كتبتهما من دون توقف، وأعطيت الأولى إلى يوسف الخال في اليوم التالي.

وقال لي بالحرف الواحد أنه سينشرها لوحدها في مجلة (شعر) دون أي قصيدة أخرى. وإذا راجعت ذلك العدد فستجد أنها فعلًا قصيدة العدد الوحيدة، أما بقية القصائد فهي قصائد مترجمة. كان يوسف الخال يقرأ القصائد التي تأتي إلى بريد مجلة (شعر) ثم اقرأها أنا. وكان بيننا ما يشبه الاتفاق، فعندما ينظر إلي نظرة خاصة ويقول: (فالصو) فإذا أومأت له بالإيجاب كانت تلك القصيدة تذهب إلى الأرشيف. كانت قصيدة (ألام بودلير) تقول كل شيء عن مواجهة الألم من الأحشاء، ذلك أنني كنت في بيروت بعد سنة من خروجي من العراق. وكنت قد جرّبت الحب الحقيقي لأول مرة مع صديقة لبنانية درزية ما زلت أحبها. كانت جميلة جدًا، وهي أيضًا كاتبة وصحفية معروفة، لا أحب أن اذكر اسمها، كانت جميلة جدًا بحيث أنني أحببت من خلالها جميع الدروز (أي والله هكذا) لذلك كنت في حالة حب وفي حالة انفعال عميق محترق. كنت في الحادية والعشرين أو في الثانية والعشرين من عمري، وهو، كما تعرف، عمر التهابيٍّ. هكذا كنا في حالة التهاب ثقافي وفلسفي وفكري، نقرأ، ونبحث، ونغامر، ونحب، ونعشق، ونمارس كل الأفعال الإنسانية الضرورية. وبيروت كانت مكانًا عظيمًا كما تعلم، مكان يكاد يكون أسطوريًا لعراقي قادم من كركوك أو بغداد، فجأة يجد نفسه منقذفًا في العاصمة الذهبية كما كنا نسميها آنذاك. من هنا انبثقت

هذه القصيدة التي أعدها نقطة تحول في حياتي الشعرية أو في الحالة الإلهامية التي مررت بها بسبب قصة حبي العاصفة.

• قلت ذات مرة إن توفيق صائغ هو أعظم شاعر قصيدة نثر على الإطلاق. هل لأنه حاول أن يأتي ببديل للوزن أم لأسباب أخرى؟

- ما زلت أرى توفيق صايغ شاعرًا فهم الشكل المعمّق لقصيدة النثر أو قصيدة الشعر الحر من حيث التكثيف والتركيز والتركيب. كيف نفهم شكل قصيدة النثر؟ هذه أشياء مبكرة كتبها توفيق صايغ. ثلاثون قصيدة نثر مبكرة كتبها في بداية الخمسينات من القرن الماضي. ترى من كان يكتب قصيدة النثر في ذلك الوقت وبهذا الفهم وهذا العمق؟ وإذا نظرنا إلى قصائده الآن لوجدناها تصمد أمام القراءة صمودًا ممتازًا. هناك قصائد كثيرة موزونة لم تصمد أمام الزمن، وإذا قرأناها اليوم لوجدنا فيها ثغرات وأخطاء كثيرة تقع عند جميع الشعراء المعروفين، لكن توفيق صايغ لم يُقرأ جيدًا لا أعرف لماذا؟ هناك أسباب طبعًا، هناك العداء المعلن وقتها حتى ضد قصيدة الوزن التي كانوا يعتبرونها خروجًا على العمود، وكانوا يهاجمون البياتي والسياب وعبد الصبور فكيف بتوفيق صايغ، لكنني سأكون صريحًا معك أن هناك نقطة مهمة جدًا وهي أن النقاد العرب أهملوا توفيق صايغ بسبب رموزه المسيحية.

وتعرف أن الشعر القومي كان هو السائد آنذاك وحتى إلى وقت قريب إلى أن جاء الشعراء الجدد وأزاحوا هذه المومياء من صفحات الجرائد والمجلات وهذا شيء إيجابي وجميل. أنسي الحاج كان يمتلك منصة رائعة وهي (دار النهار) لذلك لم يكن يحتاج إلى شيء من أحد لكن توفيق صائغ مر بتجربة ماحقة ولذلك فقد قُتل كشاعر وإنسان فيما بعد، وهذا عيب على النقاد والشعراء العرب أن يتجاهلوا توفيق صايغ، فهو شاعر عظيم كرّس نفسه لخلق شعر حقيقي قد يكون غريبًا قليلًا، ولكن كل شعر عظيم قد يبدو غريبًا أول الأمر إلى أن تألف أذناك إيقاعاته، وإذا دققت رموزه وكان لك صبر كبير كدارس للشعر لذهبت إلى التوراة أو الرموز الموجودة فيه أو حتى إلى القرآن لتكشفت لك الأمور العميقة، فتوفيق صايغ ليس مسيحيًا بهذا المعنى الضيق، إنه متصوف، روحاني، باطني يريد أن يكتب قصيدة عميقة عن الحب أو الأضحية أو فكرة القربان، وهو بهذا المعنى فلسطيني، ولكن على مستوى الفلسفة والباطنية والتصوف، وهذه أشياء عميقة وغنية في شاعر مثل توفيق صايغ. أنا لست دارسًا لهذا المعنى لأنني مشغول بأشياء أخرى، ولكن إذا أتيحت لي فرصة ذات يوم فقد أدرس توفيق صائغ دراسة يستحقها وأرجو أن أحقق هذا الأمر.

- **في أوقات معينة كنت تشعر بأن الثقافة غير**

كافية لتفسير العالم والقبض على متاهة أسراره اللامتناهية. هل لهذا السبب اتجهت للدراسة في أكاديمية الفنون السينمائية، مثلما درست قبل ذلك الرسم والنحت؟

- أنا دائما أفكر بأن الثقافة شيء جميل لكنها غير كافية لتفسير التجربة البشرية. هناك نواحٍ كثيرة وفنون أخرى كالرسم الذي أحبه كثيرًا والذي كنت أساوم بينه وبين الكتابة، وقد فكرت بأن أترك الكتابة من أجله ذات يوم، والتمثيل الذي كان يسكن مخيلتي أيضًا، لكن رغبة التمثيل قد انتهت في داخلي بعد أن إرمدَّ شَعْري. والتمثيل كما تعرف هو حلم الشباب. ومع ذلك فالسينما فن عظيم له مكانة كبيرة في نفسي. الثقافة مكونة من كل هذه الأشياء، وأضيف إليها أسلوبي في الحياة، أو طريقة سيري في هذا العالم، أو اختياري لوظيفتي، أو انتقائي للأشياء التي تستحق الاهتمام في هذا العالم. هذه الأشياء كلها أعتبرها ثقافة، لكن الثقافة قد تبدو أحيانًا أنها موجودة في الكتب فقط أو في المدرسة أو في الأكاديمية، لكن الأمر ليس كذلك، فأنا أحيانًا لا أقرأ ولا أكتب لشهور وبعد ذلك أقضي سنوات في القراءة والكتابة. هذه موازنة داخلية لأنك تعرف تركيبتك وما تحتاج إليه. أحيانًا أرى أفلامًا كثيرة ثم أقرف من السينما. أما في الرسم فالأمر مختلف فاللوحة تظل جميلة جدًا ولا تنزل من عليائها لتسقط في فخاخ

القرف. عندي دائمًا رسامون معينون إذا نظرت إلى لوحاتهم أشعر بالراحة والتوازن، فاللوحة كنز بصري يملأني بالرغبة في متابعة الكتابة من جديد. المسألة هي حالة يأس عند المثقف، عند الشاعر الذي يمضي حياته من جبل إلى واد، ومن وادٍ إلى جبل. هذه القفزات الروحية والخيبات والانكسارات التي تبعث على اليأس، ونحن العراقيين عندنا ما يكفي من الأثقال بحيث تحني ظهرنا ونشعر باليأس. حياتي في الثقافة تتحرك بهذا الشكل. في أمريكا وأوربا هناك الكتب والسينما والمسرح وكل ما تريد، لكن الشاعر لديه نظرة خاصة فهو يختلف عن المثقف، فالشاعر هو كائن بدائي لديه معرفة عميقة بالأشياء، هذه محاولة للتعريف، والشاعر الحديث هو شخص يختار أشياء معينة في الثقافة، وكثير منها يبدو نوعًا من العلف المكتوب والمصنّع من أجل الماشية، من أجل القطيع، لكي تتواصل المسيرة ولا تتوقف القطعان عن المشي، لذلك أنا أرى العالم مثل كتل بشرية مدفوعة إلى العبودية ليل نهار، ولكي تشغل ماكنة المجتمع عليك بمواصلة فكرة التصنيع. حتى طلبة الجامعات أراهم مجرد مادة خام لتخريجهم كأطباء ومهندسين ومحامين وسياسيين يولدون من هذه الماكنة. الشاعر وحده يقف خارج الماكنة ويراها من الخارج، وهذا ضروري جدًا، وقالها بريشت ذات يوم بأن الشاعر يقف دائمًا خارج الأسوار،

ولا يمكن له أن يكون داخل هذه الأسوار إلا إذا كان شاعرًا يلتحق بالدولة أو المنظمة أو المؤسسة. هناك شعراء من هذا النوع، لكن الشاعر الحقيقي هو الذي يرى كل شيء من الخارج، ويقف على مسافة جمالية ضرورية بحيث يرى الأشياء، ويحتفظ بحرية أن يقول عنها ما يريد. هذه نظرتي الفلسفية أو موقفي كشاعر ينبغي أن يمتلك حرية الاختيار.

• كانت لديك مجموعة شعرية بعنوان (عاصمة آدم) نشر أدونيس أجزاءً كبيرة منها في مجلة مواقف. أين أصبح مصير هذه المجموعة؟

- قبل ثلاث سنوات كنت في الأردن، وقد قابلت بعض أفراد أسرتي الذين تركوا العراق متأخرين وقد جلبوا معهم صندوقًا صغيرًا فيه كتاباتي الأولى وهي عبارة عن ستة أو سبعة دفاتر، أحد هذه الدفاتر مليء بالقصص القصيرة، والبقية تحتوي على قصائدي التي كتبتها منذ سنة ١٩٦١ وهي القصائد المبكرة التي كتبتها في كركوك إلى سنة ١٩٦٥، وهناك دفتر يحتوي على قصائد تمتد من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٦٦ وفيه قصائد آدم، وبعضها منشور في الصحف العراقية وبعض المجلات اللبنانية مثل (شعر) و (مواقف) ومجلات أخرى. بالمناسبة نشرت في مجلة (شعر) حوالي أربعين قصيدة لم أجمعها في كتاب لحد الآن. وأفكر الآن أن أنتقي مختارات من قصائدي المبكرة التي أسميتها

عاصمة آدم، وهذا العنوان سيتغير حتمًا لكن عاصمة آدم هي سلسلة قصائد في هذا الكتاب. أتمنى أن يُتاح لي العمل لإنجاز هذا الكتاب ونشر قصائده كما هي، فهي تمثلني في تلك الفترة، وأكثر هذه القصائد موزونة، وفيها قصائد نثر أيضًا، وهي تبيّن كيف كنت أشتغل، وبماذا كنت أهتم. هذه القصائد لها نكهة خاصة، وفيها جمالية معينة أشعر بها تعيدني إلى أيام الستينات.

• (غرفة مهجورة) هي مجموعتك القصصية الأولى، ولديك عشرات القصص المنشورة وغير المنشورة كيف يتجاور القاص والشاعر في أعماق سركون بولص؟ هل يتصادمان أحيانًا أم أنهما متصالحان على الدوام؟

- أنا أعتقد أن القصة والقصيدة هما شيء واحد بالنسبة لي، وأكتب القصة عندما أريد أن أكتب قصة، أو عندما يكون لي موضوع قصصي. وأنا كما تعرف أحب كتابة القصص كثيرًا، وعندي قصص منشورة وأخرى غير منشورة. أنا أشتغل على عدة جبهات، أترجم، وأكتب الشعر، وأكتب القصة، وأشتغل على كتابين أو ثلاثة كتب في آنٍ واحد. ولابد من الإشارة إلى أنني أفكر بإصدار مجموعة قصصية كبيرة تمثلني بشكل حقيقي، ولكنني أرجئ هذه الفكرة دائمًا إلى فترة قادمة، وأرجو أن أنتهي هذه السنة من إصدار هذه المجموعة التي تشغلني منذ زمن طويل. هذه القصص

مطبوعة وجاهزة وموجودة عند ناشري الصغير في ألمانيا (نشاكسه قليلًا) الذي بدأ يتكاسل ويتهمني بالكسل. فهذه المسألة يجب أن تحل، وإن شاء الله سوف ترى هذه المجموعة القصصية النور في السنة القادمة. أما (غرفة مهجورة) وهي المجموعة القصصية التي صدرت باللغتين العربية والألمانية فهي مجرد مختارات تحمل نكهة خاصة من نفسي القصصي.

• **ما هي اعتراضاتك على (الروح الحية) للشاعر والروائي فاضل العزاوي. هل أقصى أسماء شعرية مهمة من المشهد الشعري الستيني. كيف تعامل العزاوي من وجهة نظرك مع الشعراء الستينيين في الداخل والخارج. هل همّش أحد من الشعراء أو غمطه حقه؟**

- مشكلة كتاب فاضل العزاوي أنه يخفي حقائق معينة، ويحاول أن يعطي بديلًا لا أجد له أي أساس لتلك الحقائق، ومثله مثل سامي مهدي فهو منحاز منذ البداية إلى طريقة مسبقة لتصوير جيل الستينات، أو إلى شكل مسبق كان موجودًا في ذهنه قبل أن يراجع الحقائق، ويتكلم عن الشخصيات التي كانت فعالة آنذاك بشكل صادق. مشكلة سامي مهدي أنه منحاز كبعثي، وكموظف مسؤول في تصنيع الثقافة العراقية، ولكن مشكلة فاضل أنه أنا متضخّمة تريد أن تهيمن على كل شيء. كتابه ينضح بنوع من التزييف الخطير، خصوصًا

وأنه غمط حق الكثير من الشخصيات، وله طريقة معينة في تتفيه مواقف معينة لشخصيات معروفة آنذاك، وبالمقابل فإنه كان يضخّم دوره ودور شعراء غير مهمين على الإطلاق لكي يغطي على الشعراء الآخرين. وهذا هو كل ما يمكنني أن أعلق على كتاب فاضل العزاوي.

• هل تعتقد أن الشعراء الستينيين من جماعة كركوك كانوا أكثر اطلاعًا على المنجز الشعري العالمي أو على الحداثة تحديدًا بحكم سعة اطلاعهم ومعرفتهم باللغة الإنكليزية؟

- هذه نقطة تسجل لجماعة كركوك لا عليهم، ولكن هذا لا يعني أنهم كانوا متفوقين بهذا المعنى على الشعراء الآخرين، ذلك أن أدباءً وشعراءً آخرين في بغداد ومناطق أخرى من العراق كان لهم سعيهم أيضًا في هذا المجال، لكن أن تعرف لغة أجنبية في الستينات من القرن الماضي عندما كان الجو الأدبي شبه جاهل بما يجري في العالم فهذه نقطة تحسب لصالحك. إن قراءتي باللغة الإنكليزية على الصعيد الشخصي قد عجلت في نمو معرفتي وتطوري بأساليب جديدة، كما عجلت في معرفتي بأسماء أدبية عالمية مهمة. نعم، كنا نشعر بنوع من التفوق لأننا كنا نعرف كيف نقرأ كتبًا معينة لا يعرف الآخرون كيف يستدلون عليها.

• بعض الشعراء الذين يشكلون حلقة الوصل بين

الجيلين الخمسيني والستيني خدمتهم السياسة، ورسخت أسماءهم بشكل شبه قسري في ذاكرة الناس، بينما أنت لم تخدمك السياسة، ولكن مع ذلك فقد حققت حضورًا مهمًا في المشهد الشعري العربي المعاصر. كيف تفسر لنا هذا الإشكال؟

- قد يكون هناك نوع من الإشكال، لكنني أعتقد شخصيًا أن الشاعر الذي يتصفح بحماية أي حزب هو شاعر قد يتضرر في النهاية عندما ينحسر مد التأثير الإيديولوجي في الأدب كما حدث للكثيرين. وأنا لم أكن سياسيًا بالمعنى الذي تقصده عندما نتكلم عن شعراء الحزب، سواء أكان هذا الحزب الشيوعي أو حزب البعث أو أي حزب آخر. الكثير من الشعراء العراقيين وُجدوا يكتبون بلسان الحزب أو يتظاهرون بأنهم يكتبون باسم الشعب أو باسم هذه الجهة أو تلك، وفي النهاية قد يكون الشيء المهم في كتابة الستينيين هو معرفتهم لهذا الشيء أو انتباههم إلى أن الشاعر الحزبي قاصر، وخصوصًا أن المرحلة كانت مرحلة أفكار وصرعات فكرية ووجودية، لذلك وجدت نفسي لا أهتم بالكتابة التي لا تخضع لأي جهة أو لأي أسلوب مسبق، وقد يكون هذا ناجم من قراءاتي للشعراء غير الحزبيين رغم محبتي لنيرودا وناظم حكمت اللذين كانا نوعًا من المثال للشاعر الحزبي. أنا لم أفكر أبدًا بأن شعري يمكن أن يُقبل أو يُرفض إذا لم يكن تابعًا لهذا الحزب أو ذاك

أو لهذه الجهة أو تلك. هذه الأشياء لم تكن واردة إطلاقًا، ولا تزال غير واردة.

• ما هي المساحة التي تحتلها المرأة في شعر سركون بولص. كيف تتعامل معها شعريًا. أعني كيف تُدخلها إلى نسيج النص؟

- المرأة هي الكل في الكل رغم أنني لا أنشغل بها طوال الوقت، لكن لها حضور دائم في قصائدي. وعندي موقف معين من المرأة، أو لنقل من شعر الحب. إن موقفي يختلف مع الكثيرين من الشعراء. المرأة بالنسبة لي ليست مجرد جسد، وليست كما يقال رفيقة درب أبدًا. المرأة بالنسبة لي هي نوع من المخلوق الأسطوري، أحيانًا في قدرته على أن يكون دليلًا فلسفيًا للرجل في العالم، ولكن على الصعيد الواقعي المرأة هي تلك الصديقة والحبيبة التي يمكنها أن تضيء حياتك إذا التقيت بالمرأة الحقيقية أو المرأة الملاك، أما إذا التقيت بالمرأة الخطأ فعليك أن تعد عدة الهرب وتجد طريقًا تنقذ بها رقبتك من مخالبها التي لا تعرف الرحمة.

• هل تعتقد أن ذائقتك النقدية الصارمة قد أضرت بعلاقاتك الشخصية بجماعة كركوك من جهة، وبجيل الستينات عمومًا، فلديك آراء سلبية ببعض أسماء الجيل الستيني ومنهم على وجه التحديد لا الحصر فاضل العزاوي وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرهم؟

- أنا قد أكون صارمًا في آرائي، وحاد في مواقفي،

لكن هذه الحدية تبرز أكثر عندما أرى البعض منهم يلعب لعبة التلفيق، وتزييف الحقائق الأساسية التي كنا نعرفها جيدًا، وأغضب كثيرًا عندما أجد كاتبًا يعتمد على الكذب، ويزور تجربة الآخرين. وأنا مع الأسف اذكر الأسماء حيانًا، لكنني أجد نفسي مجبرًا على ذلك. أنا أؤمن بأن الساحة الأدبية ينبغي أن تكون نظيفة عندما نرى جميع الساحات الأخرى مليئة بالقذارة والزيف والكذب. ترى لماذا يكذب الشعراء؟ لماذا يكذب الكتاب؟ الربيعي بسبب شعوره بالمنافسة مع الآخرين زيّف حقائق كثيرة، لكنه مازال صديقًا ورفيق طريق. وعلينا أحيانًا أن ننتقد بعضنا البعض بهذه الطريقة الصريحة لكي نصل إلى نوع من العالم الأدبي خالٍ من التلوث. فاضل العزاوي هو صديق، ورفيق في مجموعة معينة، وكلانا من مدينة واحدة، لكنه مع الأسف خيّبني في كتابته عني بشكل غير عادل وغير منصف تمامًا، وهذا هو المؤلم في الأمر، لذلك ينبغي أن أكون صريحًا معهم. أنا لم أكتب عن أي صديق آخر بشكل أحاول أن أؤذيه فلماذا يحاول الآخرون إيذائي؟ هناك نوع من العقدة النفسية التي حدثت لسبب ما، وفي مكان ما، وزمان ما، لكن على هذا الكاتب أن يكون رحب الصدر، لا أن يكون ضيّق الأفق بهذا الشكل بحيث يصبح أسيرًا لتلك العقدة النفسية، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله عن الصديقين الربيعي والعزاوي.

• هل شرعت في كتابة مذكراتك الشخصية، أم أن هذا الموضوع مازال مؤجلًا. وهل تنوي أن تكتبه سيرة ذاتية روائية تغطي فيه تجاربك ومغامراتك الحياتية؟

- أنا أصدرت آخر كتاب لي بالألمانية وهو عبارة عن سيرة ذاتي، وقد أترجمه إلى العربية، وأضيف إليه، وأنقحه. وهذا الكتاب عنوانه (أساطير وتراث) إنه سيرة ذاتية لكنها مكتوبة بطريقة جديدة فيها سرد وحوارات ومنولوجات وصور فوتوغرافية. السيرة تهمني جدًا، وأنا أعد الآن كتابًا مؤلفًا من شذرات وذكريات ولقاءات وأنواع كثيرة من الكتابة كلها تصب في خانة السيرة وأرجو أن أنتهي منه هذه السنة.

• هل تعتقد أن على الشاعر أو المبدع عمومًا أن يحتفظ بأسراره الشخصية، أم أن عليه أن يبوح بها بوصفها تجربة متاحة للذاكرة الجمعية لقرائه ومحبيه؟

- الشعراء أنواع مختلفة، وأمزجة متباينة، فهناك شاعر إعتراف يحب أن ينشر غسيله على حبال الجرائد، وهناك الشاعر الذي يدون سيرته الشخصية الكاملة في قصائده، ولكن في قالب فني حقيقي. إذًا لكل شاعر طريقة في البوح أو في كشف الأسرار. أنا أفعل ذلك بطريقة غير إعترافية، وبصورة غير مباشرة، لكن الأسرار موجودة هناك، وإذا أراد القارئ أن يعرفها فعليه

أن يقرأ القصيدة جيدًا، ويتعمق في تفاصيلها وبنيتها الداخلية، وسيجد كل ما يبحث عنه من أسرار.

• ما جدوى الكتابة، وهل يستحق الشعر أن تكرس له حياتك الشخصية، وأن تتحمل من أجله كل هذه العذابات؟

- أنا أعتقد أن سؤالك ينطوي على نوع من الشك في أهمية الكتابة وجدوى النصوص الشعرية التي نكتبها. بالنسبة لي يستحق الشعر أن أكرّس كل حياتي من أجله. فالكتابة بالنسبة لي إجمالًا هي نوع من العذاب الحقيقي واللذة النهائية أيضًا. اللذة هي أنك تقضي سنوات طوالًا وأنت مستغرق في أسرار الكتابة، وبالذات أسرار الشعر لتخلق لنصك قوانين خفية تشدك إلى هذا المكان الغامض أو المنحى الباطني الذي تكون مستعدًا لأن تضحي من أجله بكل شيء. أنا قضيت أكثر من أربعين سنة في كتابة الشعر، وملازمة هذا الهم الجميل، ومع ذلك فأنا لا أريد أن أتظاهر بأنني قد كرّست حياتي للشعر أكثر من غيري لأنني موقن تمامًا بأن هناك شعراء في هذا العالم ضحوا من أجل الشعر بأشياء كثيرة لا تصدّق. هناك شعراء يمكن لنا أن نعتبرهم شهداءً حقيقيين ضحوا بأنفسهم من أجل الشعر أمثال سيزار فاييخو، وهو أعظم شعراء العالم، مات في باريس من الجوع. وهناك شعراء آخرون كبار أمثال ناظم حكمت، ونيرودا عرفوا منذ البداية حجم المسؤولية الكبيرة

الملقاة على عاتقهم، لأن اختيار الشعر مسألة غير هينة على الإطلاق. الشعر عالم له أسرار لا تنتهي، ورهان خطير، لكن مع ذلك فهناك شعراء كثيرون قبلوا بهذا الرهان ومنهم شعراء الرومانس البريطانيين على سبيل المثال لا الحصر أمثال ووردزوورث، وكيتس، وشيللي، وبيرون، وكوليريج. وكل واحد من هؤلاء بالمناسبة يعتبر عالمًا كاملًا قد يستغرقك سنوات عديدة إذا أردت أن تدرس عالمه، وتفهمه بعمق. جون كيتس مثلًا أثّر في السياب بشكل عميق بحيث أننا لا يمكن أن نفهم السياب بشكل دقيق ما لم نفهم كيتس جيدًا، لذلك ترى أن الشعر متداخل ببعضه، وأن حيوات الشعراء متداخلة ببعضها أيضًا. فالشاعر الذي مات قبل ألف سنة أو أكثر كأمرئ القيس ما زال مفعوله ساريًا في شعرنا. السياب ما يزال هاجسًا بالنسبة لي، وقصائده ما تزال تشدني وتثير فيّ غابة من الأسئلة. فالشاعر الحقيقي الذي يؤمن بالشعر، ولم يأت إليه عابثًا من أجل كتابة بضع قصائد عابرة ينبغي أن يكرس نفسه وحياته للشعر، ويجب أن يعتبر نفسه ذا مهمة كبيرة في التاريخ. وأن يقدّس الكتابة، ويخلص لها من كل قلبه.

حوار: عدنان حسين أحمد،

الحوار المتمدن، العدد ٦٨٧، ١٩/١٢/٢٠٠٣.

الشعر هو فعل الاستعادة والإحياء والقبض على الزمن الهارب لا أؤمن بنظرية الأجناس الأدبية وأرفض تسمية قصيدتي بقصيدة النثر

الشاعر العراقي سركون بولص هو أحد ابرز كتاب قصيدة النثر في العراق منذ أواخر الخمسينات، ومنذ تشكيل جماعة كركوك الشعرية في بداية الستينات، وكانت الجماعة مؤلفة من الشعراء سركون بولص وجان دمو وجليل القيسي والأب يوسف سعيد وأنور الغساني وآخرين.

عند منتصف الستينات غادر سركون بولص العراق وبدأ ينشر قصائده في مجلة «شعر» في بيروت، بعدها انتقل إلى أميركا وعاش سنوات طويلة حتى أصدر عام ١٩٨٥ أول مجموعة شعرية له بعنوان: «الوصول إلى مدينة أين». فهو عكس شعراء كثيرين لا يتعجل نشر قصائده، وبعد أن حققت مجموعته الأولى انتشارًا واسعًا في خارطة الشعر العربي... أصدر المجموعة الثانية «الحياة قرب الأكروبول» وتلتها مجموعته الثالثة «الأول والتالي». حفر سركون بولص اسمه في الحجر لما قدم من نموذج شعري فريد يتذوقه القارئ بعكس بعض قصائد النثر الأخرى التي لا تقرأ. في عام ١٩٩٦ أصدر بولص مجموعته الشعرية الرابعة مجسدًا فيها أماكن الطفولة والحدائق والأزقة والأشخاص

والنخيل والوجوه العراقية الكئيبة حيث جذوره العراقية الأصيلة، فجاءت مجموعته «حامل الفانوس في ليل الذئاب» علامة مضيئة في قصيدة النثر العراقية والعربية. وهذا العام أصدر المجموعة الخامسة حاملة عنوانًا هو « إذا كنت نائمًا في مركب نوح».

وتلبية لدعوة مهرجان جرش لعام ١٩٩٨، جاء سركون بولص إلى عمّان من لندن من منفاه الذي استقر فيه مؤخرًا، وقد أثلج لقاؤه بالأصدقاء من الأدباء العرب والعراقيين صدره، بعد غربة طويلة قاربت الأربعين عامًا... وفي تلك الأجواء كان لنا معه هذا اللقاء.

* * *

• ثمة مفارقة تاريخية تحجب الريادات الأولى لكتابة قصيدة النثر، فأشقاؤنا في مصر ولبنان يتصورون أن البداية تبدأ في مجلة «شعر» الصادرة عام ١٩٦١ وتقفز عبر توفيق صايغ إلى أدونيس، ونحن نعلم أنك ومجموعة كركوك وآخرون، قد ابتدأتم كتابة قصيدة النثر منذ عام ١٩٥٤-١٩٥٥.. فما هو تعليقك؟

- أعتقد أن التأريخ لقصيدة النثر العربية حدث بشكل اعتباطي، الأكاديميون لا يعول عليهم في تقصي أصول قصيدة النثر العربية لسبب واحد بسيط وهو أنهم مطيعون بشكل مفرط ومبالغ فيه للنظرة السائدة، وهي أصلًا مستقاة من كتاب فرنسي هو «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» لسوزان برنار، هنا يكمن الخطأ..

كتاب برنار.. هو أصلًا عن قصيدة النثر الحقة أي القصيدة المكتوبة شكلًا كالمقال من دون تقطيع، ولا تأتي القصيدة إلا عندما يقطع الشاعر قصيدته مثل أي أبيات كما في أية قصيدة عادية.

إذا كان الكتاب عن القصائد التي كتبها بودلير وسماها حكايات وقصيدة نثر وقصصًا قصيرة نسج فيها على منوال إدغار ألن بو في قصائده النثرية، ومنها قصيدته المشهورة «يوريكا» لكن لإدغار ألن بو قصائد أخرى مكتوبة من دون وزن ومقطعة شعريًا كما في قصيدته «مدينة في البحر». وفي الوقت نفسه كان وولت ويتمان يكتب «أوراق العشب» وهي ملحمة الشعر المكتوب نثرًا بامتياز.. إذًا بدءًا لا يكمن أصل قصيدة النثر في النماذج الفرنسية، فهي بحد ذاتها تقليد للنموذج الأميركي وخصوصًا عند بودلير.

نأتي إلى قصيدة النثر العربية.. إلى جبران والريحاني اللذين تأثرا بويتمن بل وقلداه، ثم جاءت مجلة «شعر» وقدمت محمد الماغوط وتوفيق صايغ وأنسي الحاج وثلاثتهم يكتبون قصيدة النثر.. الماغوط رومانسي في رؤياه وفي لغته وهو يكتب حقًا ما يمكن أن نسميه نثرًا. أنسي الحاج أيضًا في بداياته كان رومانسيًا، كتاباته متأثره في الدرجة الأولى بالفرنسية وخصوصًا قصائد هنري ميشو. أما توفيق صايغ فهو تجربة حادة الزوايا وغريبة على ما كان يكتب آنذاك أي في أواسط الخمسينات إلى ما قبل النهايات الستينية. بين هؤلاء

الثلاثة.. يمثل توفيق صايغ نموذج الشاعر الذي أدرك مبكرًا أن قصيدة النثر الحقيقية ينبغي أن تكون لها لغتها الخاصة، ونسيجها المتفرد، وعالمها الغريب.

• **ماذا تقصد بعالمها الغريب؟**

- الغريب هنا بمعنى التصوف المسيحي الذي كان صائغ أول من أدخله إلى الشعر العربي، لذلك كان عليه أن يعود إلى التوراة والإنجيل والقرآن والكتب الدينية الأخرى.

إنه متدين بشكل خاص وملحد بهذا المعنى (الفني).. وهنا ديالكتيك شعره، انه أحد المؤسسين الكبار وهذا يقودنا إلى المنطلق الحقيقي إلى قصيدة النثر الحديثة، فاختلافها عن القصيدة المكتوبة وزنًا يكمن في تركيبتها الجديدة. هذه التركيبة هي الحداثة بعينها، فالشاعر الذي اختار أن ينبذ التفاعيل الخليلية لم يفعل ذلك عبثًا أو لمجرد أنه لا يتقن أصول اللعبة الوزنية.. وفي هذا صفعة موجهة إلى وجوه النقاد الأكاديميين الذين يتناولون موضوعة «قصيدة النثر» ويحاولون قدر طاقتهم أن يحبسوها في هذه الخانة الضيقة، أي كونها معارضة للمنحى الوزني.

في العراق كان هناك شخص يحمل في ذاته كل التناقضات التي تحدثنا عنها ومجمل المعارك الذاتية مع تاريخ الشعر العربي بالإضافة إلى شخصية شرسة وهجومية وبوهيمية وثائرة اسمه «حسين مردان». في كتابات حسين مردان تكمن بذرة قصيدة النثر

المستقبلية كحالة فلسفية تستقطب المواجهة الكاملة لعصرنا هذا، ولعله يشارك شعراء آخرين في العالم وخصوصًا في عقد الستينات بثورته تلك، أي الثورة ضد المجتمع كسلوك حياتي ينعكس على الكتابة وكأنما في مرآة محدبة.

• هل ثمة مقارنة ما بين حسين مردان والماغوط؟

- إذا قارنا حسين مردان بالماغوط لرأينا قطبين مختلفين تمامًا، الماغوط يحاول أن يضحكنا فهو طريف، ومردان يحاول أن ينزل بنا الهاوية، هاويته هو التي هي في النهاية، هاويتنا. من هذه القاعدة التي بناها حسين مردان، انطلقت أصوات أخرى، أصواتنا نحن الستينيين التي لا تكتفي بأن تقدم مجرد قصيدة يتملاها القارئ، وإنما نطمح إلى أن يصطدم ذلك القارئ بفاجعة الأمر الواقع، أي أن نكتب قصيدة في عالم مشحون بالتناقضات والجنون والرعب والاحتقار والتدمير. هذه هي بيضة العنقاء التي أفرخها الغضب في العراق!.. والبقية تاريخ مكتوب بشكل سيئ، لأن من هيمن على تقديم هذا التاريخ كانوا بضعة أشخاص لهم انتماءات ضيقة وأنوات نرجسية متضخمة لا تصلح لأن تبوِّئهم تلك المكانة.. سامي مهدي أولهم وثانيهم فاضل العزاوي.

• بعيدًا عن القياسات التاريخية: ما هو توصيفكم لقصيدة النثر وأين تضعها في موقع الأجناس الأدبية؟

- لا أؤمن بنظرية الأجناس الأدبية، وأتكلم هنا خصوصًا عن تجربتي في كتابة الشعر التي امتدت إلى اكثر من أربعين عامًا من ممارستي لهذا الفن الخارق الذي هو متميز بشكل تام عن جميع الأجناس الأخرى. واكتشفت أن جميع النظريات تسقط، مرة أخرى أقول إن المنظرين مخطئون فهم لم يمارسوا تلك اللحظة المثيرة والخطرة.. ابدأ أية جملة شعرية وستفتح لك متاهة كاملة من الإمكانات.

الحداثة تتم من خلال هذه الاكتشافات عن شعراء معينين يأخذون مهمة الكتابة الشعرية بجدية مطلقة وبتكريس كامل.. إنها طقوس مقدسة تحتاج إلى التخلي عن الأحكام المسبقة.. إذًا ماذا يحدث هنا، لكل شاعر صوت وعالم.. هنا تكمن الصعوبة إذا كان لك عالم فمعنى هذا أنك من أنت؟ من أين أتيت؟ والى أين أنت ذاهب؟... وإذا كان لك صوت فأنت تعلم إلى من تتحدث ولماذا تختار أن تتحدث بذلك الصوت المعين.. هذه هي المشاكل الحقيقية الجديرة بالدرس وليس النظريات، المنظّر يتبع النص، والشاعر هو سيد النص وخالقه..

بعد أن تكتب القصيدة يأتي الناقد ليشم روائحها ويكتب نصه الفقير كهوامش جامدة، تطمح إلى أن تقبض على نبضية واحدة من نبضات تلك العملية السحرية، لذلك أقول إن علينا دائمًا أن نعود إلى النص وأن لا نمنح الناقد ثقتنا الكاملة.

- **سؤال مباشر: يتهم كتاب قصيدة النثر بأنهم**

يبتعدون عمدًا عن الإيقاع والوزن نتيجة ضعف بالأدوات، ما هو رأيكم؟

- بدءًا أرفض تسمية قصيدتي بقصيدة النثر وألح على هذا، بالعكس أعتقد أن من يتبنى ما نسميه قصيدة النثر يسعى في الحقيقة إلى إيقاع لم يسبق أن غاصت إليه قصيدة التفعيلة، هذا الإيقاع ليس هو الرنين ولا الهمس ولا الضجة الداخلية ولا التسلسل الإيقاعي التي توفره الأوزان أو البحور العربية، إنه بالأحرى إيقاع يتعلق مباشرة بالصوت البشري وبالعاطفة الحقيقية التي لا تتقبل أية قيود مسبقة، التفعيلة أي الوحدة الوزنية ترتب لنا مسبقًا عملية التعبير حسب كلمات ومفردات وتعابير يمكنها أن تملأ الوحدات الوزنية.. مثلًا إذا كتبت قصيدة بالوافر ينبغي أن أختار كلمات معينة هي سداسية عادة يتكفل بها قياس «مفاعيلن-مفاعلتن» وينبغي لي أن أمضي إلى نهاية القصيدة بتلك التفعيلتين الوحيدتين، هذا تضييق يصل أحيانًا إلى حد الاختناق وينتج عنه تلك القصائد التي نعرفها وتلك القوافي التي تتكرر عند أكثر الشعراء الذين يكتبون على هذا البحر.. وقس على ذلك الرجز والمتدارك إلى آخره. وقد جاء عليّ وقت تساءلت فيه ماذا يحدث هنا، فأنا كتبت مئات القصائد الموزونة ونشرت القليل منها بعد أن شعرت بأنني استنفدت هذا النوع من الكتابة، بينما كانت قصيدة النثر تفتح لي آفاقًا من الغوص الحر والاندهاش بالاحتمالات اللانهائية في الإيقاع.. الإيقاع،

هل يمكن لأحد أن يقول ليس هناك إيقاع لقصائد مكتوبة بغير وزن، يمكنني أن اسميها لدى شعراء كثيرين، تمتلك القدرة الكاملة لأن تقول الأشياء بصدق وأن تقولها بطريقة لا يمكن لنا إلا أن نسميها الحوار الحقيقي مع الذات ومع الآخر.. الإيقاع الموزون والإيقاع اللاموزون يا لهما من عالمين، وأعتقد في هذه اللحظة أن الشعراء الشباب في العالم العربي كله أصبحوا يدركون هذه الحقيقة، وهذا يكفي.

• **من خلال إجاباتكم، إنكم تريدون تغيير الذائقة العربية التي تكونت خلال عشرات القرون.. فهل إنكم لم تمنحوا الفرصة الكافية والزمن الكافي أم لأن هذه القصيدة غير قادرة على تغيير الذائقة العربية؟**

- أريد أن أضرب في أعماق الوعي العربي، بصوت لم يعهده قراء هذا الشعر الذي نسميه الشعر العربي ومع ذلك اعتقد أنني ألبي دعوة مضمرة في قصائد أعظم شعراء التراث العربي وهم برأيي، امرؤ القيس، عمر بن أبي ربيعة، أبو تمام، المتنبي، أبو نواس، المعري، وابن الرومي، إذا قرأنا هؤلاء الشعراء وتخلينا في الوقت نفسه عن النظرة السائدة لهم لوجدنا أنهم كانوا يطمحون إلى تغيير الوعي بمعنى الشعر وبجدواه كل بطريقته، صحيح انه كان شعرًا موزونًا ولكن جميع الشعراء الذين ذكرتهم الوزن عندهم ما هو إلا قواعد معينة، حدث أنها أصبحت طريقتهم في التعبير في زمانهم المعين ولحظتهم التاريخية..

نحن أيضًا لنا زماننا المعين ولحظتنا التاريخية، وإذا قرأنا هؤلاء الشعراء بأذن جديدة لوجدنا أن جوهر اهتمامهم كان نثريًا، أي أن فلسفتهم كانت أصلًا تعتمد على المنطق النثري في الأشياء.

لنأخذ الفرزدق هذا الشاعر العتيق الذي يقول:

«فكنت كفاقئ عينيه عمدًا

فأصبح لا يضيء له النهار»

طيّب، ما الفرق بين هذا الكلام وأي كلام نثري عادي، صحيح أنه موزون... ولكن أرجوك أن تتجاهل الوزن وتنظر إليه كمحض تعبير، إذًا الشاعر الحديث لا ينخدع بهذه الفروقات الآلية ونحن ننتظر من القارئ العربي أن يكيف أذنه الموسيقية بحيث تتقبل الكلام الجديد بوعي آخر.. لا يهتم كثيرًا بالقيود والتصنيع الهندسي، نريد قارئًا جديدًا ووعيًا آخر.

• ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين كيف ينظر سركون بولص إلى الشعرين العربي والعالمي؟

- انظر إلى الأخبار في التلفزيون أو الإذاعة أو الصحف، ستجد أن اللاجئين أو الفقراء والمشردين يملأون الشاشة وتحتل أصواتهم ذلك الصندوق الذي نسميه الراديو وكذلك الصحف.. ماذا يفعل الشاعر وكيف يتعامل مع الوضع البشري ما هو التاريخ بالنسبة له؟ هل يمكن له أن يرى كل هذا ويسمع جميع هذه الأصوات المنسحقة ولا يستجيب؟ ولكن كيف يستجيب؟ هناك شاعر هو الذي يتشبث بأيديولوجية

معينة تسمح له بأن ينفث بضعة أبيات تعبر عن موقف مسبق يتكفل به الحزب الذي ينتمي إليه، وهناك شاعر له قضية سياسية ينظر من خلال تعاليمها إلى هذا المشهد الإنساني المريع. ولكنْ هناك في الطرف الأقصى الشاعر الذي لا ينتمي إلى حزب ولا يعتنق أية قضية سياسية، يواجه العصر بكامله من خلال انتمائه الإنساني المحض.. هذا هو الشاعر الوحيد الذي يستطيع أن يعطينا شهادة حقيقية عن نفسه وعصره ومستقبل العالم وفاجعته، هذا المستقبل من دون أية ضمانات ومن دون وعود مزيفة.

• ترتبط قصيدة الحداثة بالذائقة الأجنبية والشعر الأجنبي وأنها ليست نابعة من التراث العربي، وبوصفكم أحد الكتاب التاريخيين لهذه القصيدة فانتم في موضع التساؤل والدعوة للإجابة؟

- الشاعر الضعيف وحده هو من يتشبث بالنص المترجم، عليه أن يقطع أشواطًا طويلة إلى أن يحس بالنفس العميق للغة العربية وباللهاث الكامل للمفردة العربية، الذي يستجير به ويدفعه إلى التعبير بشكل حقيقي عن مضمرات، هي أصلًا كافية في الشعر العربي.. على هذا الشاعر أن يكرس نفسه طويلًا للبحث عن صوته، الغوص في ذاته ولتأسيس ارتباط حقيقي بين قصيدته وكوامن الشعر العربي بمطلقه، إنها معادلة صعبة جدًا طرفاها البحث عن ذاته الحقيقية وعن لغته المستقبلية، لكل شاعر طريق وجميع الطرق تؤدي إلى

القصيدة الجيدة.

ولا يمكن لنا أن نفسر الأشياء بهذه السهولة إلا إذا كنا مغرضين، كما هم نقاد قصيدة النثر الحاليين.

• بعد سنوات طويلة من الغربة عن الوطن «العراق» أرى في مجموعتك التي صدرت في عام ١٩٩٦ بعنوان «حامل الفانوس في ليل الذئاب» ميلًا قويًا إلى أماكنك الأولى في العراق «الحبانية» حيث ولادة سركون بولص، وكركوك وبغداد الخ.. السؤال هل أصابتك النوستالجي أو الامتلاء مجددًا بالوطن؟

- لقد رأيت أن الضرورة موجودة وتدفعني لتقصي ذلك التراب الذي مشيت فيه حافيًا، ففي النهاية ماذا يمكنك أن تتشبث فيه وتسميه ملاذك الروحي والحقيقي، إن لم تكن الأماكن التي تجلت فيها روحك الحقيقية وتكونت فيها ذاتك الكاملة، كما في أماكن الطفولة والحدائق والأزقة والروائح والأشخاص والنخلات المغبرة والوجوه العراقية الكئيبة والفرحة في نفس الوقت، هذا هو أصلي وتلك جذوري وأنا أحتاجها اليوم أكثر من أي وقت مضى، وما هو الشعر في النهاية إن لم يكن فعل الاستعادة والإحياء والقبض على الزمن الهارب.

حوار: هادي الحسيني،

جريدة الرأي الأردنية، ٢١/٨/١٩٩٨.

كل مدينة مغامرة تحتاج إلى الاكتشاف

ولد الشاعر سركون بولص قرب بحيرة الحبانية جنوب بغداد عام ١٩٤٤ وانتقل إلى كركوك ومن ثم إلى بغداد، وفي سنة ١٩٦٧سافر إلى بيروت حيث عمل في مجلة «شعر» وكتب لجريدة (النهار). وفي ١٩٦٩ رحل إلى أميركا. في السنوات الأربع الماضية ترك أميركا إلى أوربا وعاش في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا، وقبل ذلك كان يعيش في اليونان.

للشاعر بولص مجموعة دواوين: الوصول إلى مدينة أين (١٩٨٨)، الحياة قرب الأكربول (١٩٨٨)، والأول والتالي (١٩٩٢)، حامل الفانوس في ليل الذئاب (١٩٩٧)، شهود على الضفاف - بالعربية والألمانية- (١٩٩٨)، إذا كنت نائمًا في مركب نوح (١٩٩٨).

***

• سافرت طويلًا، وتبدلت أمامك الأماكن والأشياء، هل أثّر ذلك على تجربتك الشعرية؟

- أنا منذ طفولتي كنت أحلم بأماكن أخرى إلى درجة أن الحلم أصبح يلح عليّ بشكل يكاد يكون حسيًا وفاعلًا بحيث إنني وأنا في سن المراهقة كنت أجول بين التلال القاحلة التي تحيط ببحيرة (الحبانية) حيث ولدت، وكنت أثناء هذه الأسفار القصيرة أو بالأحرى التطوافات الشاردة أكتشف أشياء كثيرة منها أوكار الثعالب المحفورة في سفوح التلال والكهوف الصغيرة التي كانت تتخلل الجدران الرملية للبحيرة. لكل الأشياء

بداية محددة تقرر معالم الخريطة التي سيتبعها أي واحد منا في المستقبل لذلك فالكلام عن الأسفار قد يطول.

في كل قرية في كل مدينة تحدث تجارب ومصادفات لم تكن في الحسبان، من هذه التجارب وهذه المصادفات تنطلق أحيانًا شرارة صغيرة، تتفاعل بها أحاسيسنا بشكل معين وتنطلق من هذه التفاعلات قصيدة هي أكثر قصائدي التي لها منبع في حياة المدن التي زرتها.

كل مدينة مغامرة تحتاج إلى الاكتشاف. سأروي بعض المصادفات التي بقيت عالقة في ذهني في أماكن معينة وبذلك تركت تلك التجربة المعينة بصمتها على ذاكرتي.

في مدينة (كولونيا) بألمانيا أثناء قراءة لي في استديو مفتوح على الشارع حدث أنني كنت أقرأ قصيدة عنوانها: «إلى رجل غير مسمى» وحين وصلت إلى بيت يقول:

الرجل الذئب في الخارج يعوي

دعيه يعوي.

وفي هذه اللحظة بالذات جاء كلب من الشارع ودخل من الباب على الأستديو وأخذ يعوي وكان هناك ثلاثة أو أربعة متفرجين عربًا والبقية ألمانًا، العرب ضحكوا لأنهم فهموا صعقة المصادفة، لكن الألمان لم يفهموا لماذا كنت أضحك، إلى أن جاء دور المترجم فقرأ القصيدة

بالألمانية، وعندما وصل إلى البيت المذكور انفجر الجمهور الألماني ضاحكًا بشكل إنساني يقع خارج مجال الشعر أي أن المشاركة في صدفة عجيبة كهذه خلقت بيننا أواصر لا يمكن لي وصفها، هكذا تحدث الأشياء أثناء السفر، وما زلت في طريقي إلى اكتشاف مصادفات ومغامرات أخرى، ومن يدري ماذا سيحدث بعد ذلك!

- **إلى أي مدى يمكن لقصيدة النثر أن تستوعب وتحتمل أرقنا وطوحنا وجنوننا وانكساراتنا وحضاراتنا...؟**

- قصيدة النثر هي المولود الشرعي المرشح لاستيعاب التجارب الحيثية حقًا، أي أن لها القدرة على التعبير عن أشياء لم يكن لقصيدة التفعيلة أن تعبّر عنها، وحين نقول قصيدة النثر هذه التسمية خاطئة.

في الحقيقة نحن نتحدث عن نص تخلّص من قيود الحاضر العربي وزخم الأحداث والحضارات كما قلّت الداخلية والخارجية وأيضًا استشرافات مستقبلية لا يمكن أن يحدس بها أحد.

وأنا كثيرًا ما أقول عن قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل، فإذا نظرنا إلى حاضرنا لوجدنا أن الشكل الغنائي غير قادر على التخلّص من البعد العاطفي الواحد أي من محاولة الإقناع الموسيقي وتحديد الشكل والتقيد بالمواضيع المعتادة من حالة الإنشاد إلى حالة المنبرية إلى حالة الالتزام الضيق بالهم القومي.

قصيدة النثر يمكن أن تفعل كل ذلك بالإضافة إلى الإيقاع المستريح، والانتباه للواقع بحذافيره واستدراج تفاصيل الإنسانية كما هي من دون حاجة إلى تلبيسها لبوس التفاعيل، لبوس القيد.

• وما رأيك بالمشهد الشعري المتعلق بهذه القصيدة (قصيدة النثر) في الوطن العربي؟

- هكذا نلاحظ مثلًا في شعر المرأة العربية اندفاعها نحو قصيدة النثر بشكل يكاد يكون سائدا بين اكثر الشاعرات العربيات اللواتي يكتبنها، والسبب بسيط. فحاضر المرأة العربية في رأيي يجبرها على أن تجد وسائل أخرى للتعبير تنسجم مع تجربتها في عالمنا الحاضر. وبالمقارنة مع الجيل الأسبق لهم نجد أن تجاربهن منفتحة أكثر، ذلك أن أسلوب قصيدة النثر بحد ذاتها طريقة أخرى في التعبير، طريقة لاصقة بشكل أكثر حميمية بالتجربة الحياتية.

المشهد الشعري الآن يرسّخ هذا الكلام، قليلًا ما أجد شعراء مجيدين يكتبون بالوزن، هذا لا يعني أن الكتابة بالوزن غير صالحة للتعبير عن الحياة المعاصرة. أنا شخصيًا أحب الوزن أكثر من النثر وأكتب به. ولكن عبر تجارب طويلة وجدت أن الوزن لا بد أن يصبّ في النهاية في نهر الكتابة الكبير، أي أن القصيدة عندي مثلًا قد تغرف من الوزن إيقاعات معينة لكنها لا تتقيد بالبحر الواحد، وإنما تأخذ ما تحتاج إليه من جميع البحور العربية.

وأعتقد أن الشعر العربي في المستقبل، سيجد أوزانه الجديدة التي لم يحلم بها الفراهيدي.

• كيف ترى علاقة النثر بالجمهور؟

- قصيدة النثر بكل بساطة لا يمكن لها أن تكون منبرية، وربما كان هذا هو السبب في أن هناك فاصلًا بينها وبين الجمهور العريض، هذا الجمهور اعتاد سمعيًا على إيقاعات معينة هي في الأصل مهيجة لعواطف جاءتنا أصلًا من الشعر الكلاسيكي، هناك عنصر القافية وهي نوع من السدّ الموسيقي يجبرنا على الانتظار، انتظار القافية التالية التي تشوقنا أيضًا إلى البيت التالي والقافية التي تليها وهكذا.

قصيدة النثر من جانب آخر وبطبيعتها لا تقبل هذا النوع من العلاقة بينها وبين أذن القارئ الموسيقية ولا تتجه أصلًا نحو الجمهور المنبري، فهي تعتمد على عوامل أخرى، تستبطن الأذن الداخلية وتربط الموسيقى بالأفكار أي أن هناك بعدًا نحو إشراك القارئ في عملية القراءة. في قصيدة التفعيلة الأشياء مسبقة واتجاه العاطفة قصدي. رعايتها تكمن في التأثير المباشر بينما قصيدة النثر تريد أن تنبش الخفايا وتترك للقارئ حرية الرفض والقبول. واعتقد أن هذه علاقة أكثر إنسانية بل وديمقراطية.

• في مرحلة معينة يستطيع الشاعر التحدث عن تجربته بموضوعية. بماذا تتميز تجربة سركون بولص الشعرية؟

- همَي أساسًا أن أجد شكلًا جديدًا للتعبير، وهذا الهمُّ منذ البداية جعلني أجرّب جميع أشكال الكتابة المتعلقة بالشعر وليس الشعر وحده. القصة القصيرة والأمثولة والمسرحية والسيناريو وجميع أشكال الكتابة المتاحة لي وخصوصًا أنني عندما ذهبت إلى أميركا وجدت بحرًا حقيقيًا من الثقافة، وقد جربت طوال سنوات أن أجد بالتحديد ذلك الشكل الأمثل للقصيدة الحديثة.

وهنا لا أتحدث بالضرورة عن قصيدة النثر ذلك أن القصيدة الحديثة في العالم خطت خطوات واسعة في مجال التعبير وتغيير اللغة والشكل خصوصًا عند الشعراء الكبار بدءًا من إليوت، وباوند، واودِن، وستيفس، والآن جون أشبيري وغيرهم. هؤلاء الشعراء تخلصوا من التقليد الذي كان سائدًا قبلهم وخصوصًا في الشعرين الإنكليزي والفرنسي وصارت القصيدة عندهم عالمًا كاملًا متجانسًا، لا زوائد فيه، وكل عناصره متلاحمة مع بعضها بحيث تمثل القصيدة حقلًا مغناطيسيًا يماثل في تركيبه النظريات العلمية الحديثة مثلًا.

وأسوق هذا الكلام بمجرد أن أقول: إن القصيدة الحديثة لم تعد لعبة شكلية أو وسيلة للتعبير عن غاية محددة سواء كانت فردية أم جمعية، والقصيدة بهذا المعنى نوع من الإعلان عن وجود كامل حيّ ومتفاعل مع عصره.

لا يمكنني أن أتحدث بالتفصيل عن تجربتي الشعرية

لأن النصوص هناك. لكنني أستطيع أن أقول إن كتابي الأخير مثلًا وعنوانه «إذا كنت نائمًا في مركب نوح» حيث جمعت فيه القصائد الأولى التي كتبتها بعد وصولي إلى أميركا، هذا الكتاب هو حقل التجارب في مواجهة كاملة مع تحديات القصيدة الحديثة. هناك ملاحظات تلي القصائد فسرت فيها صدق وكثافة هذه التجربة.

• ساهمت مع آخرين قبل حوالى ثلاثين عامًا بإطلاق الشرارة الشعرية في العراق. ومن ثمّ غادرتها، هل ثمة تواصل بينك وبين المشهد الشعري هناك الآن، وما رأيك بما لم تطلع عليه؟

- المشهد الشعري في العراق الآن كما تصلني أخباره وكلما رأيت نماذج منه يذكرني بالأيام التي بدأنا فيها محاولة زحزحة الجدار الهائل الذي كان يواجهنا عندما بدأنا الكتابة. في قصائد بعض الشعراء العراقيين من الأجيال التالية أجد هذه الحاجة هي ذاتها، في إيجاد الشكل الملائم للتعبير عن تجربة ما، كالتجربة العراقية، ويبدو أن الشعراء العراقيين بالأخص لا يحبون الانقطاع بل يتواصلون مع التجارب السابقة لهم سواء بالتوافق معها أو بمعارضتها وتحدّيها.

وأجد أن أجود وأهم الشعر الذي يكتب في العراق الآن يتبع نفس الخطوات التي مشينا عليها، أي السائد والمقبول، ومحاولة تجسيد تواصل الانشداد دائمًا إلى الأرض. ولعل هذا من طبيعة الشعر العراقي منذ

السيّاب.

مهما كانت الظروف، ومهما استمرت حالة القمع والحرب والفوضى فالشاعر هناك يحاول أن يلم شذرة النور التي تأتيه من شعر معين يجد فيه النور الحقيقي الذي يحتاج إليه.

كل تجربة تفرض شكلها وشعر الشباب الآن كما اعتقد لم يعد ينخدع بالأشكال الزائفة، فهو يظل يبحث، وهذا البحث في النهاية، قد يكون الشعر.

حوار: أماني سليمان،

العرب اليوم، (بلا تاريخ) لكنها ربما ١٩٩٨ أو ١٩٩٩.

كلمة الناشر

تعود خطة جمع هذه الحوارات ونشرها إلى فكرة مشتركة بيني وبين سركون بولص، وذلك خلال فترة إقامته عندي بألمانيا، وقد زوّدني بالمتوفر منها لديه، بينما جمعت الآخر على مرّ الأعوام القليلة الماضية. وكنا أعددنا قائمة ببعض هذه الحوارات، لكن بعضها لم يتوفر حتى الآن ولا يضمّه هذا الكتاب لأسباب خارجة عن إرادتي، وأشير هنا إلى حواره مع جريدة «العلم» المغربية، وحواره بالإنكليزية مع ماغي أوبانك لمجلة «بانيبال» الفصلية المختصة بالأدب العربي. مع ذلك فإن هذا الكتاب يتضمن أغلب الحوارات التي أجريت معه ونُشرت. الحوارات نُشرت كما هي، باستثناء حواره مع حسين قبيسي المنشور في مجلة «الشروق» الإماراتية، لعدم حصولي على بقيته، وكل إشارة (...) غيرها في الحوارات هي طبق الأصل.

تم الاحتفاظ بالعنوان الرئيس لكل حوار، وتم الاستغناء عن جميع العناوين الجانبية، التي هي من متطلبات العمل الصحفي. بالنسبة للحوارات التي نُشرت في عدّة حلقات وبمقدمات مختلفة، فقد تم دمج المقدمات. أيضًا ذكرنا المكان الذي نُشر فيه الحوار للمرّة الأولى وتاريخه. وتمّت الإشارة أيضًا إلى بعض المعلومات الطفيفة حول بعض التواريخ والمشاريع التي

لا نعرف مصيرها أو تلك التي نعرف ما حلّ بها في الهوامش القليلة.

لم نعتمد التسلسل التاريخي للحوارات، إنما اعتمدنا تسلسلًا آخر وهو حسب الحجم والإحاطة بعالمه الشعري والحياتي وهو تقدير نسبي بالطبع، وكل تكرار أو اختلاف جزئي في المعلومات أو الآراء هو جزء من صيرورة الشاعر ونظرته للعالم خلال الفترة التي أجرى فيها الحوار. المعروف عن سركون بولص أنه صاحب مشاريع عديدة، منها ما أُنجز بالفعل، ومنها ما أُنجز جزء منه، ومنها ما بقي مجرد مشروع كان الشاعر يأمل في إنجازه.

فبقد ما كان سركون بولص شاعرًا واقعيًا، يعبّر عن واقع معاش، من خلال شعره أو ترجماته أو قصصه أو مقالاته القليلة أو من خلال الحوارات المجموعة في هذا الكتاب، فهو شاعر حالم أيضًا.

لم يأخذ هذا الكتاب شكله الحالي لولا مساعدة أصدقاء ومحاورين، أخص منهم بشكل خاص المحاورين الذين ساهم كلٌّ منهم بطريقته في إضاءة عالم سركون بولص الشعري والحياتي، كما أشكر كذلك: الشاعر صلاح فائق، الشاعر الراحل مؤيد الراوي ورفيقة دربه فخرية البرزنجي، الشاعر كاظم جهاد، الكاتب سنان أنطون، الصديق المشترك صمويل شمعون، الصديق حسن شمس الذي تكفل بتوفير الكثير من الأصول التي

لم تكن متوفرة لدي، والشاعر محمد مظلوم الذي لملاحظاته ومقترحاته الممتازة الدور الأهم في أن يخرج الكتاب بشكله الحالي، ولا أنسى أن أخصَّ بالذكر مديرة مكتبي السيدة كرستيان العنان التي أعدّت الكثير من فصول هذا الكتاب بصبر وحنوّ.